ISSN 2347-7415
شمس الرحمٰن فاروقی کے نام
اثبات
عُمرِ فرحت

جدید ادب کا سچا ترجمان

تفہیم

سرپرست
جناب شمس الرحمٰن فاروقی

مدیرانِ اعزازی:
ڈاکٹر لیاقت جعفری (اسسٹنٹ پروفیسر، اردو)
ڈاکٹر محمد سلیم وانی (اسسٹنٹ پروفیسر، انگریزی)

مدیر:
عمر فرحت

تفہیم پبلی کیشنز، راجوری (جموں و کشمیر)

تفہیم کتابی سلسلہ ۱۵-۱۴

اس شمارے سے زرسالانہ ۵۰۰ روپے

تاعمر خریداری پانچ ہزار روپے

انٹرنیٹ بینکنگ کے ذریعے زرسالانہ ارسال کرنے کے لیے رابطہ :

MOHAMMAD UMAR FARHAT

A.C. 24183, Jammu kashmir Bank
branch Gujjar Mandi , Rajouri, J&K, India

IFSC: JAKA0GUJJAR

مراسلت کا پتہ :

MOHAMMAD UMAR FARHAT

Opp. ITI Road, Ward NO. 04
Rajouri. 185131, J&K (INDIA)
Mobile No. 09055141889
E-mail: omerfarhat519@gmail.com

تفہیم

کے شروع سے اب تک کے تمام شمارے آن لائن پڑھنے کے لیے :

www.rekhta.org/ebook

پیشِ نظر کتاب ہمارے واٹس ایپ گروپ کے سکالرز کی طلب پہ سافٹ میں تبدیل کی گئی ہے۔ مصنفِ کتاب کے لیے نیک خواہشات کے ساتھ سافٹ بنانے والوں کے حق میں دعائے خیر کی استدعا ہے۔

زیرِ نظر کتاب فیس بک گروپ "کتب خانہ" میں بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے۔
گروپ کا لنک ملاحظہ کیجیے :

https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share

میر ظہیر عباس روستمانی

03072128068

ترتیب

عمر فرحت

شمس الرحمٰن فاروقی سے کچھ باتیں

(سعادت حسن منٹو کے حوالے سے)

عمر فرحت : ''جدیدیت'' آپ کا خاص اور بنیادی موضوع ہے اس کے تناظر میں آپ نے کئی مضامین اور کتابیں تصنیف کیں۔ جدیدیت سے قبل آپ کس نظریے کے قائل تھے؟

شمس الرحمٰن فاروقی : جدیدیت کوئی موضوع نہیں، ایک رجحان ہے۔ اسے نظریۂ ادب بھی کہہ سکتے ہیں۔ جب میں نے ادب کی دنیا میں آنکھ کھولی تو اس وقت ترقی پسندی کا بول بالا تھا۔ میں ترقی پسند شعرا اور افسانہ نگاروں کو خوب پڑھتا اور کئی کو بہت پسند بھی کرتا تھا۔ گورکھ پور میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی ایک شاخ تھی جس کے جلسے کبھی کبھی ہوتے تھے۔ میں نے بھی ایک آدھ جلسے میں شرکت کی، لیکن اس وقت مجھے کچھ ٹھیک سے نہ معلوم تھا کہ (مثلاً) معین احسن جذبی (جو مجھے بہت پسند تھے) اور ساحر لدھیانوی (وہ بھی مجھے بہت پسند تھے)، ان میں کیا فرق ہے؟ اور (مثلاً) حفیظ جالندھری، جن کا ایک مجموعہ 'تلخابۂ شیریں' (شاید یہی نام تھا) ۱۹۵۰ میں شائع ہوا تھا، انھیں بھی ترقی پسند کیوں نہ کہا جائے؟

اس زمانے میں گورکھپور میں جماعت اسلامی بھی ہم نوجوانوں میں مقبول ہو رہی تھی۔ لہٰذا دو راستے تھے، کیمونزم اور ترقی پسندی یا جماعت اسلامی۔ میں چونکہ باپ اور ماں دونوں کی طرف سے مذہبی گھرانے کا تھا، اس لئے مجھے جماعت اسلامی میں کچھ زیادہ دلچسپی تھی۔ جب جماعت اسلامی نے اپنی ادبی انجمن قائم کی تو میں اس کے جلسوں میں شریک ہونے لگا۔ لیکن تھوڑے ہی عرصے میں مجھے محسوس ہونے لگا کہ یہاں بھی فضا اتنی ہی تنگ ہے جیسی ترقی پسندی میں ہے۔ ادب کو دونوں ہی اپنے مقاصد کے لئے استعمال کرنا پسند کرتے تھے۔ میں بہت جلد 'اسلامی ادب' کے اثر سے نکل آیا۔ باقاعدہ ترقی پسند میں کبھی تھا نہیں۔ جب میں نے شیکسپیئر کو ذرا تفصیل سے پڑھا تو مجھے یقین ہو گیا کہ ادب کو کسی نظریے یا فلسفیانہ یا مذہبی اصول کا پابند کیا جائے تو شیکسپیئر جیسا ادب، یا اس کی طرح کا آفاقی ادب نہیں پیدا ہو سکتا۔ ادب پھر رہنماؤں کے ہاتھ میں کٹھ پتلی ہو کر رہ جائے گا۔

عمر فرحت : آپ کے خیال میں نئے تحقیقی جہان کے لئے مجوزہ موضوعات کیا ہو سکتے ہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی : نیا تحقیقی جہان کیا چیز ہے، میں سمجھا نہیں۔ تحقیق تو ایک فن ہے، ایک میدان ہے۔ رہا سوال تحقیق کے میدان کا، تو خود ہمارے ادب میں ابھی اتنے موضوعات باقی ہیں جن کو نئی تحقیق کی روشنی کی ضرورت ہے، بلکہ بعض تو ایسے ہیں جن پر تحقیق کی روشنی ابھی پڑی ہی نہیں۔ مثلاً اردو کے آغاز اور پیدائش کا مسئلہ لیجئے۔ میں نے ابھی ایک مضمون پڑھا جس میں اب بھی بڑے اعتماد کے ساتھ کہا گیا تھا کہ اردو لشکری زبان ہے اور اسے اکبر اور شاہجہاں کے عہد میں فروغ ملا۔ اسی طرح، گجرات اور مہاراشٹرا میں اردو کی تاریخ دہلی اور پنجاب سے قدیم تر ہے، لیکن اس پر بہت ہی کم تحقیق ہوئی ہے۔ اردو غزل اور فارسی غزل کا تقابلی مطالعہ ابھی تک نہیں ہوا۔ کیا واقعی اردو غزل

محض ایک چربہ ہے فارسی کا، یا اور بھی کچھ ہے؟ دکن میں جو ادب لکھا گیا وہ شمالی ہند میں اردو کے ادب کے بہت پہلے لکھا گیا لیکن اب ہمارے یہاں دکنی ادب پر توجہ بہت کم ہوگئی ہے۔ دکنی کیا، تمام علاقائی ادب پر لوگ اب زیادہ توجہ نہیں دیتے۔ خود جموں کشمیر کے اردو ادب کی کوئی تاریخ نہیں لکھی گئی۔ ہمارے بڑے شعرا میں میر اور غالب کے سوا کسی کا بھی معتبر یا مکمل کلیات موجود نہیں، حتیٰ کہ میر انیس کا بھی مکمل کلیات موجود نہیں۔ تو میاں تحقیق کے میدان میں زیادہ تر چٹیل میدان ہے، سایہ دار درخت بہت کم ہیں۔

عمر فرحت: کیا کسی متن کو معیاری بنانے میں فنی اور جمالیاتی ربط ضروری ہے یا ہیئت، اجزا اور اس کا لسانی نظام یا پھر معنی، کیفیت اور تاثر۔ آپس میں مل کر اسے شاہکار کا درجہ عطا کرتے ہیں؟

شمس الرحمٰن فاروقی: فنی اور جمالیاتی الگ الگ نہیں ہیں، اور 'ربط' سے آپ کی کیا مراد ہے؟ جمالیات کی اصطلاح ہمارے یہاں نہیں تھی، مغرب میں بھی اس کی عمر بہت کم ہے اور اسے زیادہ تر فلسفے کے عالم سے قرار دیا جاتا ہے۔ اردو میں اس اصطلاح سے پرہیز بہتر ہے۔ اور بہر حال ادب کی حد تک 'جمالیاتی' کے وہی معنی ہیں جو 'فنی' کے ہیں۔ پھر ظلم یہ کہ آپ نے آج کل کے نقادوں کی طرح اندھا دھند الفاظ یکجا کر دیئے، اس بات پر غور نہ کیا کہ ان کے معنی کیا ہیں۔ ہیئت تو ٹھیک ہے، لیکن اجزا کیا چیز ہے؟ اور ہیئت کو لسانی نظام سے کس طرح الگ کر سکتے ہیں؟ معنی اور چیز ہے، کیفیت اور چیز، اور تاثر کے تو کوئی تنقیدی معنی ہی نہیں۔ مختصر الفاظ میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ کوئی بھی متن جو بامعنی ہو اور جو اس صنف کے فنی تقاضوں کو کم و بیش پورا کرتا ہو جس صنف میں وہ متن بنایا گیا ہے، تو اس متن کو کامیاب ادبی متن کہہ سکتے ہیں۔

عمر فرحت: کیا جلدی میں لکھی تخلیقات ایک گہرا معنی پیدا کرنے میں ناکام ہو جاتی ہیں؟ آپ کو منٹو کے افسانوں سے یہ شکایت ہے کہ اس کے یہاں جزوئیات نگاری نہیں ہے اور وہ جلدی میں افسانے لکھتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی: عام طور پر، تخلیق وجود میں آنے سے پہلے غور و فکر کا تقاضا کرتی ہے۔ اصولاً یہ ممکن ہے کہ جلدی میں تیار کی ہوئی کوئی تخلیق کامیاب ہو جائے، یا کامیاب ہی کیوں، وہ شاہکار بن جائے۔ لیکن تخلیق کی شرط ہی یہ ہے کہ غور و فکر کے بغیر اسے منصۂ شہود پر نہ لایا جائے۔ خاص کر منٹو جیسے فن کار کے لئے یہی مشکل تھی کہ اسے روز کنواں کھود نا روز پانی پینا پڑتا تھا۔ ایسی صورت میں تخلیقی جذبے کی گرم شدت ہر بار کہاں برقرار رہ سکتی تھی؟ اور تخلیق کے بعد اس پر تنقیدی نظر ڈالے بغیر فن کار کو کس طرح یقین ہو سکتا تھا کہ میں جو لکھا ہے وہ نک سکھ سے بالکل درست ہے؟ یہ تو ایسے ہی ہوا کہ آپ کسی مصور سے کہیں کہ ایک نشست میں تصویر بنا دو، پھر اس کو نہ دیکھو کہ تم نے کیا بنایا ہے۔ تو بتایئے کیا یہ بات مبنی بر انصاف ہے؟ تو پھر لفظوں کا معاملہ تو اور بھی لطیف ہوتا ہے، لفظوں کا استعمال کرنے والے فن کار سے آپ ہر بار پہلی ہی کوشش میں کامیاب تخلیق کا تقاضا نہیں کر سکتے۔ اور یہ جو شاعری میں آورد اور آمد کی بحث بعض لوگوں نے چھیڑی تھی وہ محض فریب پر مبنی ہے۔ ممکن ہے جس شعر میں آپ آمد دیکھ رہے ہوں وہ رات بھر کے غور و فکر کے بعد وجود میں آیا ہو اور جس شعر میں آپ آورد دیکھ رہے ہیں ممکن ہے وہ ایک لمحہ میں سرزد ہو گیا ہو۔ یہ مجھے یاد نہیں کہ میں نے کبھی کہا ہو کہ منٹو کے یہاں جزئیات نگاری نہیں ہے۔ افسانے کے لئے جزئیات کوئی شرط اعظم نہیں۔ ہو تو ٹھیک، نہ ہو تو بھی ٹھیک۔ ناول کا معاملہ اور ہے۔

عمر فرحت: ''ہمارے لئے منٹو صاحب'' میں آپ نے لکھا ہے کہ ''ہمارے ادب میں منٹو پہلا آدمی ہے جسے کسی نقاد کی ضرورت نہیں۔'' ایسا کیوں؟

شمس الرحمٰن فاروقی: بات بالکل صاف ہے۔ منٹو صاحب کے بہترین افسانے انسانی

صورت حال کی اس قدر عمدہ نمائندگی کرتے ہیں اور ان کے کردار ہماری ہی زندگی کے درمیان سے نکل کر اس طرح اور اس انداز میں ہم سے مخاطب ہوتے ہیں کہ ہمیں اپنے اور ان کے درمیان کسی خارجی رابطہ کار کی ضرورت نہیں۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ منٹو صاحب کو نقاد کا موضوع نہیں بننا چاہیئے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ نقاد کے بغیر بھی ہم ان کی قدر اور اہمیت سمجھ سکتے ہیں۔

عمر فرحت: بعض لوگ جن میں اجمل کمال بھی شامل ہیں ان کا خیال ہے کہ منٹو کو قائم کرنے میں محمد حسن عسکری کا بہت بڑا ہاتھ ہے۔ عسکری صاحب نے پاکستان بننے کے بعد اسے اپنے لئے استعمال کیا۔ اس سلسلے میں آپ کی کیا رائے ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی: اجمل کمال صاحب کو اپنی رائے کا حق ہے۔ لیکن منٹو تو پاکستان بننے کے بہت پہلے قائم ہو چکے تھے۔ پاکستان نے انھیں نقصان ہی پہنچایا، اور قدر تو بالکل نہ کی۔ رہا سوال عسکری صاحب کا، تو یہاں بھی اجمل کمال صاحب جو چاہیں سمجھیں، لیکن پاکستان بننے کے بعد عسکری صاحب نے جن نوجوان ادیبوں کو ہر ممکن ہمت افزائی کے ساتھ آگے بڑھایا ان میں منٹو نہیں تھے۔ منٹو کو اس کی ضرورت بھی نہ تھی۔ عسکری صاحب نے انتظار حسین، جمیل الدین عالی، جمیل جالبی، ناصر کاظمی، اور بعد میں مظفر علی سید اور سجاد باقر رضوی کو آگے بڑھایا اور ٹھیک ہی بڑھایا۔ لیکن منٹو کو عسکری کی ضرورت نہ تھی۔ منٹو کو با فہم، ہمدرد اور غیر نو آبادیاتی ذہن رکھنے والے نظام کی ضرورت تھی اور وہ اس وقت کسی کے پاس نہ تھا۔

عمر فرحت: کیا آپ منٹو کو صرف افسانے لکھنے کی بنیاد پر بڑا ادیب کہہ سکتے ہیں۔ ایسا شخص جس نے اظہار کے لئے ناول جیسے وسیع میڈیم کے بجائے افسانے جیسے محدود میڈیم کو اپنے لئے چنا ہو اس کے لئے بڑا کا لفظ استعمال کرنا کیا درست ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی: اردو کے لئے تو منٹو بڑے ادیب ہیں ہی، بلکہ بہت ہی بڑے ادیب ہیں۔ اور عالمی ادب کی دنیا میں آج ان کے افسانے کو احترام مل رہا ہے، قاری مل رہے ہیں۔ اغلب ہے کہ صرف افسانے کی بدولت انھیں عالمی ادب میں وہ شہرت اور مقبولیت نہ ملے جو ناول یا ڈرامے کو ملتی ہے، لیکن وہ الگ بات ہے۔

عمر فرحت: منٹو بڑا انا پرست تھا۔ ایسا شخص جو اپنے اوپر کسی اتھرٹی کو تسلیم ہی نہ کرتا ہو اس کا نام آپ نے میر کے ساتھ لے لیا ہے (ہمارے لئے منٹو صاحب)۔ دونوں ادیبوں میں بعد المشرقین کی کیفیت ہے۔ اس سلسلے میں آپ کی وضاحت بہت دلچسپ ہو سکتی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی: انا پرست ہونا کوئی گناہ نہیں۔ (معاف کیجئے گا، صحیح لفظ اتھارٹی Authority ہے۔) کسی ادیب کے کردار اور سماجی تعلقات میں کیا اچھائی یا خرابی تھی، اس بات سے اس کے ادب کا کوئی تعلق نہیں۔ اگر آپ یہ ثابت کر سکیں کہ منٹو جس طرح کے افسانہ نگار بنے اس طرح کا افسانہ نگار بننے کے لئے انھیں انا پرست ہو جانا چاہیئے تھا، تو پھر آپ نے منٹو کے افسانوں کے بارے میں ہمیں کیا بات بتائی؟ ظاہر ہے کہ کچھ بھی نہیں۔ اور اگر منٹو صاحب اپنے اوپر کسی 'اتھارٹی' کو تسلیم نہیں کرتے تھے تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ ان کا نام میر کے ساتھ نہ لیا جائے؟ میر بہر حال منٹو سے بڑے ادیب ہیں۔ منٹو کا نام میر کے ساتھ لینے میں ان کا اعزاز ہے، توہین نہیں۔ اور یہ آپ تو بالکل غلط کہہ رہے ہیں کہ منٹو اور میر میں بعد المشرقین ہے۔ معاف کیجئے گا، آپ کا یہ بیان میر اور منٹو دونوں سے بے خبری کا غماز ہے۔ بہر حال، میر اور منٹو میں مماثلت اس وجہ سے ہے کہ دونوں ہی زندگی کو کھلی آنکھ سے دیکھتے ہیں، بھر پور دیکھتے ہیں۔ دونوں کے یہاں دنیا کا میلہ پوری رونق، پوری غلاظت، پوری شان کے ساتھ جلوہ گر ہے۔

عمر فرحت : منٹو کے ''پھندنے'' کو جدید افسانے میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ بعض افسانہ نگاروں نے اسی کو جدید افسانے کا آغاز قرار دیا ہے۔ اس پر آپ کی کیا رائے ہے؟

شمس الرحمٰن فاروقی : اس میں کوئی شک نہیں کہ 'پھندنے' کو کئی معنی میں جدید افسانے کی تکنیک، یا افسانے کی جدید تکنیک کا نقطۂ آغاز کہنا چاہیے۔

عمر فرحت

شمس الرحمٰن فاروقی سے تین سوال

(کئی چاند تھے سر آسماں کے حوالے سے)

سوال ۱: فاروقی صاحب ''کئی چاند تھے سر آسماں'' کے بارے میں کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ آپ کی تنقید شاید سو سال بعد کچھ پرانی لگے لیکن اس ناول کی وجہ سے آپ ہمیشہ نئے رہیں گے۔ کیا آپ اس بات سے اتفاق رکھتے ہیں؟ تفصیل سے بتائیں۔

جواب: یہ بات تو بالکل صحیح ہے کہ میری تنقید سو برس بعد پرانی لگے گی، بشرطیکہ سو برس بعد بھی اس کو پڑھنے والا کوئی ہو۔ یہ بات تو میں مدت سے کہہ رہا ہوں کہ تنقید کی عمر زیادہ نہیں ہوتی۔ اور ایک صدی تو بہت زیادہ مدت ہے، مجھے تو یقین ہے کہ اب سے دس بیس برس بعد بھی یہ تنقید پرانی لگے گی۔ خود مجھے اپنے پرانے مضامین کچھ اجنبی اور کچھ پرانے لگتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ تیس چالیس برس پہلے جو خیالات میں نے ظاہر کئے تھے ان کو اب میں غلط سمجھتا ہوں۔ بہت تھوڑی سی، دو ایک باتوں کو چھوڑ کر، میں اپنی پرانی تنقید کو غلط نہیں سمجھتا۔ لیکن اتنی مدت گذر گئی ہے کہ کہنے کا اسلوب بدل گیا ہے، بعض باتوں پر میں اب زیادہ زور دیتا ہوں، بعض پر کم۔ لیکن بنیادی بات یہی ہے کہ تنقید بہت جلد پرانی ہو جاتی ہے، خواہ وہ فاروقی کی ہو، خواہ کسی اور کی۔
رہا سوال میرے ناول کا، تو مجھے امید ہے کہ یہ ناول ابھی کچھ دن تک پڑھا جائے گا۔ سو برس تو نہیں، لیکن پھر بھی میری تنقید کی عمر سے زیادہ میرے ناول کی عمر ہوگی۔ ممکن ہے میرے ناول اور افسانوں پر ابھی اور لکھا بھی جائے۔ بس میں اتنا ہی کہہ سکتا ہوں۔

سوال ۲: ''کئی چاند تھے سر آسماں'' کو لکھتے وقت اردو نثر کا کوئی مخصوص اسلوب آپ کے پیش نظر تھا۔ یعنی داستانوں کا یا فسانۂ عجائب والا اسلوب؟

جواب: 'فسانۂ عجائب' کے اسلوب کو میں ہرگز قابل تقلید نہیں سمجھتا۔ 'فسانۂ عجائب' نہ داستان ہے اور نہ اردو نثر کی اعلیٰ درجے کی کتاب۔ غالب نے اس کے بارے میں بالکل صحیح کہا تھا کہ اس کی نثر غیر مربوط اور پر تصنع ہے۔ ہاں، 'داستان امیر حمزہ' سے میں نے کچھ اثر ضرور قبول کیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ 'داستان امیر حمزہ' میں ہر طرح کی نثر کے اعلیٰ نمونے موجود ہیں۔ اور اسے افسانہ گوئی کی بہترین مثال کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ لیکن میں نے دراصل جدید فکشن کے اس اسلوب کو اختیار کیا ہے جس میں کئی راوی ہوتے ہیں اور کئی نقطۂ نظر ہوتے ہیں۔ 'قبض زماں' اور 'آفتاب زمیں' میں بھی یہی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ میں نے اپنے واقعات کے نظام کو پیچیدہ نہیں بنایا۔ کرداروں کی کثرت اور اشیا کی تفصیل اور جزئیات نگاری کے انداز جدید مغربی ناول میں بہت ہیں۔ میں نے اس کا اثر قبول کیا ہے۔ لیکن کرداروں کی کثرت تو داستان میں

بھی بہت ہے۔ ممکن ہے وہ بھی کچھ میرے ذہن میں رہا ہو۔ لیکن مشہور اور مقبول اردو ناول نگاروں یا نثری نمونوں میں سے کسی کا اثر میں نے قبول نہیں کیا۔ بہت سے بہت غالب کے اردو خطوط کا نام لے سکتا ہوں، کہ میں انھیں برسوں سے پڑھ رہا ہوں لیکن وہ اب بھی جاندار نثر معلوم ہوتے ہیں۔ شبلی اور محمد حسین آزاد کو بھی میں استاد مانتا ہوں، لیکن ان سے سیکھا میں نے شاید کچھ نہیں۔

سوال ۳: اس ناول کا ترجمہ انگریزی میں کرتے وقت آپ کو دقت پیش آئی۔ یعنی کیا ایسا لگا کہ انگریزی آپ کے مطالب کو پوری طرح ادا کرنے سے قاصر ہے؟

جواب: دقت تو بہت ہوئی، لیکن اس میں انگریزی کا قصور نہیں۔ ہر زبان کا اپنا مزاج ہوتا ہے اور ہر زبان کے اپنا ماحول۔ اردو کا مزاج اور ماحول انگریزی سے بہت مختلف ہے۔ پھر مشکل یہ کہ میرے ناول میں زبان کے کئی رنگ ہیں اور انگریزی میں ان میں سے کوئی رنگ بھی منتقل نہیں ہو سکتا۔ مثلاً عورتوں کی زبان، رسمیاتی اور درباری زبان، پرانی اردو، بات بات پر شاعری کو مکالمے یا بیانیے میں داخل کرنا، 'اعلیٰ' (یعنی فارسی عربی سے بھری ہوئی) اردو۔ انگریزی میں ان کا گذر کہاں؟ میں نے اکثر یہ فرض کرنے کی کوشش کی کہ میں یہ ناول انگریزی ہی میں لکھ رہا ہوں، اردو میں نہیں۔ لیکن یہ بات بھی چل نہ سکی۔ بہر حال چونکہ میں مصنف بھی تھا اور مترجم بھی، اس لئے متن کے ساتھ کہیں کہیں آزادی بھی میں نے برت لی۔

عتیق اللہ

فکشن کی تنقید اور 'کئی چاند تھے سرآسماں'

میری نظر سے ابھی تک جو تحریریں گزری ہیں، ان کو پڑھ کر یہی گمان ہوتا ہے کہ بہتوں نے 'کئی چاند تھے سرآسماں' کو بالاستیعاب پڑھے بغیر اپنی اچھی بری رائیں دی ہیں۔ بعض کو تو صرف نقاد فاروقی کی واہ واہ کرنی تھی۔ بعض غالباً نیک نیتی کے ساتھ اس کا مطالعہ کرنا چاہتے ہوں گے لیکن اس کی زبان موجودہ/مروج فکشن کی زبان سے مختلف اور ہماری داستانوی زبان اور اسلوب کی بازکشی کا تاثر زیادہ فراہم کرتی ہے، اس بنا پر بھی پتہ مار کر بیٹھنا اور پڑھنا ان کے لیے غالباً ممکن نہیں تھا۔

ایسے حضرات سے مجھے بھی سابقہ پڑا ہے اور مجھے ان پر رشک بھی آتا ہے۔ جو کتابیں پڑھے بغیر بھی بہت اچھی تنقید اور نہایت عمدہ تبصرہ کرنے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ داستانوں پر جو کچھ لکھا گیا ہے اسے پڑھ کر بھی تنقیدیں لکھی جاتی ہیں اور ہم انھیں داستان کے نقاد بھلا نہ سمجھیں انھیں خود اپنی پیٹھ تھپتھپانے سے کون روک سکتا ہے۔ فاروقی داستان کے باقاعدہ نقاد ہیں اور ان کی تنقید سے بھی یہ ظاہر ہوتا ہے اور یہ ان کا دعویٰ بھی ہے کہ 'طلسم ہوش ربا' کو انھوں نے تمت بالخیر تک پڑھا ہے۔ داستان سے متعلق فاروقی کی تصور سازی ان کے راست مطالعے پر منتج ہے۔ 'کئی چاند تھے سرآسماں' داستان نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انھوں نے کچھ گمشدہ اسالیب کی بازیافت کی ہے اس طرح لسانی اور تکنیکی دونوں سطحوں پر ناول کو یہ ایک نئی تعبیر مہیا کرتا ہے۔

ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ فاروقی نے ناول کے آخر میں یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ 'کئی چاند تھے سرآسماں' میں انھوں نے 'مندرج اہم تاریخی واقعات کی صحت کا حتی الامکان مکمل اہتمام کیا ہے، لیکن یہ 'تاریخی ناول' نہیں ہے۔ اسے اٹھارویں، انیسویں صدی کی ہند اسلامی تہذیب اور انسانی اور تہذیبی سروکاروں کا مرقع سمجھ کر پڑھا جائے تو بہتر ہوگا۔'' فاروقی نے یہی بات اپنے انٹرویوز میں بھی بالتاکید دوہرائی ہے۔ ظاہر ہے ہمارے تقریباً تمام ارباب نظر نے فاروقی جیسے بڑے نقاد کے الفاظ کو اس طور پر رہ نما اصول کے طور پر نہاں خانہ یادداشت میں محفوظ رکھا کہ تہذیب اور ہند اسلامی تہذیب پر بیش تر حضرات کی تان ٹوٹتی رہی۔ ناول کی ساخت میں ماہرانہ فنی عمل آوری، بیانیاتی سطحوں، تاریخ و تہذیب کے تصادم، مصنف کے داخلی و خارجی تجزیوں، اس کی topographical study، کس حد تک مروجہ فریم کو توڑتی ہے یا نہیں توڑتی ہے۔ ان عنوانات پر بھی کافی بحث کی گنجائش ہے۔ برادرم آصف نعیم نے کم از کم لفظوں میں اس کی تکنیک کے ساتھ مربوط کر کے جس خیال کا اظہار کیا ہے وہ بے حد معنی خیز اور لائق توجہ ہے:

> ''وزیر خانم، نامی باب سے 'کتاب' نامی باب تک ناول کا کلام (Discourse) ایک اتفاقی شہود (Fortuitous witness) کے رنگ میں ہے لیکن باب بعنوان 'مہار اول' میں بیانیہ اچانک ایک عالم الغیب بیان کنندہ (Omniscient Narrator) کے ہاتھ میں آجاتا ہے اور اس کی آواز کہیں کہیں صاف صاف مداخل ہوتی ہوئی، اور کہیں غیر محسوس طور پر شاخوں پہ جلے ہوئے بسیرے' نامی باب تک سنائی دیتی ہے۔ ناول کی تکنیک کا ایک

ماہرانہ اور دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ پڑھنے والا، باب 'رام پور' تک یہ طے ہی نہیں کر پاتا کہ مصنفانہ شناخت (Authorial Identity) یہاں تک کس کی ہے، 'تصویر' کے شخص اول کی، یا مصنف کی۔ 'رامپور' میں یوسف سادہ کار کی موت کے بعد ہی معلوم ہوتا ہے کہ یہ مصنف ہی ہے جو 'دکھانے' کے بجائے 'کہنے' کے ذریعہ اور کہیں 'کہنے' اور 'دکھانے' کے امتزاج سے بیانیہ کو قائم کر رہا ہے۔"

☆☆☆

'کئی چاند تھے سرآسماں' کو میں نے قریب دو برس پہلے پڑھا تھا اور ایک بک لیٹ میں نوٹس لے لیے تھے۔ ناول میں بھی پنسل سے جگہ جگہ نشاندہی کی تھی اور تھوڑی بہت حاشیہ آرائی بھی۔ لیکن اب یہ تمام چیزیں کتابوں کے انبار میں اس طرح دبی ہوئی ہیں کہ تلاش کرنے میں کافی وقت ضائع ہو گیا۔ عزیزی سرورالہدیٰ کا ممنون ہوں کہ انھوں نے اسے فوراً فراہم کر دیا اور میری مشکل آسان کر دی۔ مجھے تو یہ بھی یاد نہیں تھا کہ پہلی قرأت کا تجربہ کیا تھا۔ بس اتنا یاد رہا کہ پڑھنے سے پہلے (کہ یہ فاروقی کا ناول ہے) پڑھنے کے دوران (کہ ناول مجھے چھوڑ نہیں رہا تھا) اور پڑھنے کے بعد میں گہرے استغراق میں چلا گیا تھا۔ پورے دس دنوں میں ناول پورا ہوا اور پورے دس دن اور اس کے بعد بھی میں انجانی اور انہونی کیفیتوں سے باہر نہیں نکل سکا۔ اس کے بعد ہی میں نے ناول میں کچھ حاشیہ آرائی کی اور بک لیٹ میں کچھ تاثرات بھی رقم کیے۔ اب جبکہ دوسری بار اسے پڑھنے کی ضرورت پیش آئی تو چیزیں آہستہ آہستہ دوبارہ منکشف ہونے لگیں۔ اس ناول کے قاری کو اسے محض فکشن کے طور پر پڑھنا چاہیے۔ وہ اگر فکشن کا باقاعدہ قاری نہیں ہے اور ناول نگار کی تنقید کی مرعوبیت کا نقش اس پر گہرا ہے تو دو چار صفحات پڑھنے کے بعد ہی یہ فیصلہ کر کے پرے ہٹ جائے گا کہ یہ فکشن کہاں، سچے واقعات اور کرداروں کی بنیاد پر گڑھا ہوا پلاٹ ہے۔ گڑھے ہوئے کے معنی کیا ہوئے یہی نا کہ فکشن میں سچے یا جھوٹے واقعے کو از سرِ نو خلق کیا جاتا ہے۔ فاروقی ایک تخلیق کار ہیں ان کے یہاں ساری چیزیں ایک نامیاتی اسمبلاژ assemblage کی شکل میں مرتب ہوئی ہیں۔ میر کے افسانے میں وہ اٹھارہویں صدی کے تہذیبی متن و تحت المتن کو اپنی زبردست قوتِ لسانی کے لمس سے گزار چکے تھے۔ 'کئی چاند تھے سرآسماں' میں وہ تہذیبی بحران جس کا سلسلہ اٹھارھویں صدی سے شروع ہو چکا تھا انیسویں صدی میں اپنی انتہا پر پہنچ کر اختتام کو پہنچتا ہے۔

عموماً ہمارے اربابِ نظر نے ناول کے ابتدائی ڈیڑھ سو صفحات کی معنویت وغیرہ پر بہت کم توجہ دی ہے یا ایسی تحریریں ممکن ہے میری نظر سے نہ گزری ہوں۔ مصنف نے اسے تاریخی ناول کہنے سے گریز کیا ہے تو کیا واقعی یہ تاریخی ناول کے زمرے میں نہیں آتا۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے کہا تھا trust tale,Not trust artist یعنی "مصنف کی رائے پر بھروسہ نہ کریں، بھروسہ کریں تصنیف پر۔"

☆☆☆

میرا یہ خیال نیا نہیں ہے کہ عہد حاضر میں بھی شاعری کی تنقید ہمارے نقادوں کا مرغوب کھاجا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ پہلے کی نسبت فکشن کو بھی تنقید کا موضوع بنایا جا رہا ہے۔ اچھی یا پُرمایہ شاعری کے منھ میں زبان کم ہوتی ہے اسے زبان دینے کے لیے بڑی مغز ماری کرنی پڑتی ہے۔ فکشن بہرحال ایک ایسی سطح ضرور مہیا کرتا ہے، جس کے توسط سے بڑی آسانی کے ساتھ تشریح کی کم از کم ایک راہ ضرور وا ہو جاتی ہے۔ اس میں کسی شبہے کی گنجائش نہیں کہ ہمارے نقادوں نے 'شعریات' کی اصطلاح کا اطلاق فکشن کے فن پر بھی کیا ہے جس سے گھپلے زیادہ ہوئے۔ گویا فکشن اور شاعری کو ایک ہی آلاتِ نقد سے جانچا پرکھا جا سکتا ہے۔ شعریات کا تصور بہرحال شعر کے ساتھ مربوط ہے۔ جو ارسطو کی پوئٹکس کا ترجمہ

ہے نیز جو من وعن شاعری کے اصولوں پر مبنی کم ایک منظم تھیوری زیادہ ہے جس نے اصنافی تنقید genre criticism کی بنیادیں وضع کی تھیں، اچھے فکشن کے لیے اگر اچھی تنقید ہمارا مقصود ہے تو ہمیں اس کا تجزیہ یا محاکمہ بیانیاتی فن کے ساتھ مربوط کر کے دیکھنا ہوگا۔ شعر ایجاز کا وظیفہ ہے۔ لفظوں کا کھیل ہے۔ ایک خواب ہے جس کی ایک سے زیادہ تعبیریں ممکن ہیں۔ افسانوی تخلیق کی تعبیریں بھی متنوع ہوتی اور ہوسکتی ہیں لیکن اس میں اتنا کچھ بھرا ہوتا ہے کہ اسے بہ یک وقت کئی نام دیے جاسکتے ہیں۔ ناول وقت کے خاصے بڑے رقبے پر پھیلا ہوتا ہے، اس لیے زمان ومکان کی حیثیت بہر حال ایک شرط کی ہے۔ ویسے ناول کا کوئی سکہ بند فن نہیں ہے۔ ہر ناول اپنی ہیئت وتکنیک میں دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ بیانیہ میں بار بار فلیش بیک، فلیش فارورڈ، غایب اور حاضر راوی یا ایک سے زیادہ راوی بھی واقع ہو سکتے ہیں جیسے فاروقی کے ناول میں رونما ہوتے ہیں۔ ماضی وحال کے واقعات اور وہ واقعات جو معرض امکان میں ہیں ان کی ایک خاص فنی سلیقگی کے ساتھ ترتیب اور Ever Shifting Patterns خواب نیز عناصر اور allusions اسے پیچیدہ اور گرہ دار ضرور بناتے ہیں، لیکن بیانیہ کے علاوہ تمام چیزیں اضافی اور محض ضرورت فن یا فنی مہارت کے مظاہرے کے تحت واقع ہوتی ہیں۔ کردار خود ایک پیچیدہ ساخت ہے، جس کی فہم معمولی منطق کے بس کی بات نہیں ہوتی۔ شاعری کی طرح فکشن میں بھی استعاروں اور کنایوں اور شخصی علامتوں اور معنی کی کثرت سے سابقہ پڑسکتا ہے لیکن ان کا شمار بھی اس کے فن کے ساتھ مشروط نہیں ہے۔ فکشن کی تنقید ایک بھاری پتھر ان کے لیے ہے جو صرف اور صرف کلاسیکی نظامِ بلاغت کے پروردہ ذہن رکھتے ہیں یا صرف اور صرف ادب کے نقاد ہیں۔ ادب کے خارجی موثرات اور دوسرے علوم اور آگاہیوں سے اسے مربوط کر کے دیکھنا جن کے لیے اوقاتِ فضول کا حکم رکھتا ہے۔

☆☆☆

فکشن کی تنقید اور اعلیٰ درجے کی تنقید کے لیے علم کا وسیع تر پس منظر درکار ہے۔ فکشن نگار کی آگاہیوں کا منطقہ شاعر سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کے فن میں خاموشی کے ساتھ کبھی تاریخ چٹکی لیتی ہے، کہیں تہذیب کہنی مار رہی ہوتی ہے کہیں مذہب، اخلاق اور سیاست کا جبر اپنا اثر دکھاتا ہے۔ کہیں فلسفیانہ اور نفسیاتی تجزیہ کاری ناگزیر ہوجاتی ہے۔ فکشن کا نقاد بین العلومی ہوتا ہے یا اسے ہونا چاہیے کہ فکشن کو بھی ایک پیچیدہ ساخت سے تعبیر کرے۔ فکشن کی مرحلہ بہ مرحلہ تاریخ اور اس کی روایت کا علم واحساس بھی اس کے بنیادی تقاضوں میں سے ایک ہے۔ ناول یا افسانے کی وہ مثالیں جنھیں ہم Frame breaking کے زمرے میں رکھتے ہیں، اُن کی بھی بہتر فہم اسی وقت ممکن ہے جب فکشن کی روایت کی وسیع بساط کے ساتھ اسے مربوط کر کے اس کی شناخت کا تعین ہمارا قصد ہو۔ ہمارے فکشن کی تاریخ کی عمر بہت کوتاہ ہے لیکن داستان کا ذخیرہ تو گنجان ہے جس کی ٹکسال میں ہر طرح کے سکے گھڑے ہوتے ہیں۔

☆☆☆

میری اس بحث سے یہ نتیجہ نکالنا مشکل نہیں ہے کہ فکشن کی تنقید کے تقاضوں سے عہد برآ ہونا اتنا سہل نہیں ہے جتنا بادی النظر میں دکھائی دیتا ہے۔ مغرب میں بھی فکشن کی تنقید بہت بعد کی پیداوار ہے۔ اٹھارہویں صدی سے ناولوں کا جو سیلاب آیا اس کی شدت روز افزوں بڑھتی ہی گئی، انیسویں صدی کے نصف آخر کو اس کا نقطۂ عروج کہا جاسکتا ہے۔ بیسویں صدی میں ایک ساتھ کئی مہابیانیہ لکھے گئے اور ناول کے تیار شدہ چوکھٹے بھی توڑے گئے اور آخری دہوں سے اس دہلیز تک جس پر ہم کھڑے ہیں ناول کی پیچیدہ فنی ساخت کو اور گرہ دار، تہہ دار اور غایر مطالعے کی چیز بنادیا گیا ہے۔ جو ہمارے پیشہ ور نقادوں کے لیے بھی ایک بڑا چیلنج ہے۔

بیسویں صدی کے نصف آخر میں فکشن کی تنقید کا جو ایک نیا باب کھلا تھا اس نے ان روسی نقادوں کی طرف بھی

متوجہ کیا جو بیسویں صدی کے نصف اوّل میں روسی ہیئت پسندی کے بنیاد سازوں میں شمار کیے جاتے ہیں اور جنھوں نے نئے معنی میں بیانیہ کی تصوری سازی کی۔ ان میں شکلووسکی اور رومن جیکب سن کو نمائندہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ بھی عجیب بات ہے کہ کئی اہم شعرا اور ڈرامہ نگار اعلیٰ درجے کے نقاد تھے اور تنقید میں بھی وہ مستقل حوالے کا حکم رکھتے ہیں۔ یہ نہیں ہوا اور ہوا بھی ہے تو میرے علم میں نہیں ہے کہ کوئی بڑا اور اہم فکشن نگار، فکشن کی راہ سے تنقید کی طرف آیا ہو اور فکشن کی طرح تنقید میں بھی اس نے ایک مستحکم مقام پالیا ہو۔ شمس الرحمن فاروقی میرے نزدیک ایسی واحد مثال ہیں جو ایک بڑے نقاد ہیں، صاحب علم ہیں، مشرقی و مغربی ادب پر جن کی گہری نظر ہے۔ تنقید میں وہ مستحکم حیثیت رکھتے ہیں، وہ تنقید سے یکدم افسانوی میدان میں اتر آئے۔ پہلے 'سوار' سے انھوں نے اپنے اس نئے تجربے کا آغاز کیا۔ خود کو خوب مانجھنے کے بعد ناول لکھنے کی طرف راغب ہوئے۔ یوں بھی اردو ناولوں سے وہ بہت زیادہ خوش نہیں تھے۔ ناول لکھا اور یہ بتا کر لکھا کہ

دیکھیں اس سہرے سے کہہ دے کوئی بڑھ کر سہرا

ناول سے قبل انھوں نے فکشن کی تنقید کو بھی اتنا منھ نہیں لگایا تھا، منھ کا مزہ بدلنے یا دوسروں کا مزہ بدلنے کے لیے 'افسانے کی حمایت میں' عنوان سے دو تحریریں بھی اپنے قاریوں کی نذر کیں۔ گویا تنازعے کی ایک راہ کھول دی۔ یہ چیز ان کے مناصب سے بھی لگا کھاتی ہے۔ فاروقی کے نفس میں اتر کر دیکھا جائے تو انھیں متنازع بننے میں لطفِ خاص ملتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ نقاد کے اپنے مطالعے پر گفتگو ہوسکتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ ہر کس و ناکس کی توقع اور مطالبوں پر بھی پورا اترے۔

☆☆☆

ہر ناول نگار کے ذہن میں اس کے قاری یا قاریوں کی کوئی جماعت ہوتی ہے یا وہ فرض کر کے چلتا ہے کہ اس نے جو متن خلق کیا ہے یا جس متن کو اس نے ایک خاص تنظیم یا شکل عطا کی ہے، اس کا کوئی مخاطب ہے۔ یعنی ایک ایسا مفروضہ مخاطب یا مثالی قاری جو کسی یا بڑی حد تک اس متن کے مخصوص اخلاقی یا تہذیبی تصورات سے مطابقت رکھتا ہے۔ ناول نگار کی اپنی مخصوص آئیڈیولوجی تحریر کے عمل میں متوازی طور پر برسرِ کار رہتی اور محسوس اور کبھی کبھی غیر محسوس طور پر متن کے رگ و ریشے میں سرایت پذیر ہوتی ہے۔ فاروقی کا ناول بھی ان قاریوں کے لیے ہے جو شعری حسیت رکھتے ہیں اور انیسویں صدی میں ہنداسلامی تہذیب کے آثار و نشانات اور تیزی کے ساتھ ان کے زوال کو افسانوی رنگ و آہنگ میں دیکھنا چاہتے ہیں کہ اکیسویں صدی کا افسانوی ذہن ان حقائق کو کس طور پر اخذ کرتا ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو تاریخ کے پیچ و خم اور ان افراد کی زندگیاں بھی ان قاریوں کے لیے کوئی خاص معنی رکھتی ہیں جو راست یا ناراست تاریخ کے دھارے پر اثر انداز ہوئے ہیں یا تاریخ انھیں بیدردی کے ساتھ کچلتی ہوئی اپنی رفتار پر قائم ہے۔ فاروقی نے ناول کی بنت ہی ایسی رکھی ہے کہ تاریخ محض تاریخ کے طور پر اپنی قوت کا احساس نہیں دلاتی بلکہ وہ 'وقت' time کی صورت اختیار کر لیتی ہے جو بے حد مجرد اشاریہ ہے لیکن جس کی گزرگاہ، دریائے خوں کے مماثل ہے ابھی تک انسانی تاریخ یہی بتاتی ہے کہ 'وقت' اصلاً انسانی ذہنوں کا خلق کردہ ہے، 'پاور' سرزمینوں ہی کو غصب نہیں کرتا محکوموں کی ذہنی بالادستیوں کو تاراج کرنے اور مقامی آثار ماضیہ سے وابستہ ثقافتی بنیادوں کو سب سے پہلے ملیامیٹ کرتا ہے۔ اس طرح وقت پاور کی زد میں ہوتا ہے نہ کہ پاور وقت کی زد میں۔ 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کو مصنف نے تاریخ و تہذیب کے تصادم کے ساتھ بالاعلان مربوط نہیں کیا ہے اور نہ دونوں کو خلط ملط ہونے دیا ہے۔ اس تصادم سے پیدا ہونے والی شعلہ خیز چنگاریوں نے صدیوں میں تشکیل پانے والی نفیس و وقیع اقدارِ انسانیہ کو جلا کر خاک کر دیا۔ یہ اگر کسی ایک قوم کے لیے بہت بڑا المیہ تھا تو فاروقی

نے نہ تو بڑے چھوٹے کا حوالہ دیا ہے اور نہ سینہ کوبی کی ہے۔ ناول نگار کے فن کا کمال ہے کہ ہم پھر بھی ان کے سطور کے مابین جو مقصود نظر ہے اس کا ابلاغ کر لیتے ہیں۔ مجھے یاد آتا ہے کہ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے ذہن پر پہلی جنگ عظیم کے تلخ ترین تجربات نے گہرا اثر قائم کیا تھا۔ عین جنگ کے دوران اس نے Woman in Love نام کا ناول لکھا تھا لیکن جنگ نے اس کے ذہن وجذبات پر کیا اثر قائم کیا تھا ناول میں اس کی کوئی رمق نمایاں نظر نہیں آتی۔ پھر بھی لارنس کا قاری یہ محسوس کر لیتا ہے کہ انگلینڈ کے بارے میں اس کا اذیت ناک تجربہ کیا تھا اور وہ کتنی ذہنی اور روحانی اذیت کا شکار تھا۔ لارنس کا کردار اس دور کے برطانوی ارباب سیاست کے نزدیک اس لیے بھی مشکوک تھا کہ اس نے انگلینڈ کے حق میں جنگ میں حصہ لینے سے انکار کر دیا تھا اور فریڈا نام کی ایک جرمن لڑکی کے عشق میں گرفتار تھا، بعد ازاں جس سے وہ شادی بھی کر لیتا ہے۔

فاروقی نے تاریخ کے جن گوشوں کو تفصیل کے ساتھ جگہ دی ہے۔ اسے بظاہر محض تاریخ کے متن سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور جن تہذیبی سیاقات کو بار بار اور بالخصوص نمایاں طور پر اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی تہہ میں ہم اس ملال اور تاسف کے گہرے احساس کو بھی محسوس کرتے ہیں جسے بظاہر شرمندہ معنی کی ضرورت ہی نہیں تھی۔ ایک بڑے اور چھوٹے فن کار میں یہی فرق ہے کہ بڑا فن کار متن کی بنت میں کئی درزیں چھوڑ کر چلتا ہے اور جا بجا وقفے ایسی واقع ہوتے رہتے ہیں کہ ایک ذہین قاری اُن کے اندر پھنسے ہوئے درد کی کراہ کو سن لیتا ہے اور اس وسیلے سے مصنف کے وجدان تک اس کی رسائی ممکن ہو جاتی ہے۔ فاروقی نے احساسِ ملال یا زیاں کے احساس کو اسی معنی میں بالائی سطح پر زبان دینے سے گریز کیا ہے کہ فکشن، فکشن ہے کسی مسئلے کو چیخ چیخ کر پیش کرنے یا حل کر کے پیش کرنے کا نام نہیں ہے۔

☆☆☆

میرا معاملہ بڑا عجیب وغریب ہے۔ ممکن ہے عجیب سے زیادہ غریب ہو کہ اپنے آپ کو غریب کہنے میں بڑی عافیت ہے۔ مجھے قاریوں کی اس جماعت کا ایک رکن سمجھنا چاہیے جن کی ذہنی تربیت میں جاسوسی ناولوں کا بڑا ہاتھ ہے۔ امیر حمزہ کی ایک مصور داستان جس کے اوراق غالباً سرخ رنگ کے تھے گھر میں موجود تھی۔ والدِ محترم عالم دین تھے اور وہ اسے بڑے شوق وشغف سے پڑھا کرتے تھے۔ شاید امیر حمزہ کو وہ حضورؐ کے چچازاد بھائی خیال کرتے تھے اور ان کی شجاعت، وفا پیشگی اور جاں نثاری کے باعث مجاہدینِ اسلام کی تاریخ میں ان کی شہادت کو ایک بڑا درجہ دیا جاتا ہے۔ امیر حمزہ میرے لیے صرف مہم جویانہ حیرتوں سے معمور ایک داستان تھی۔ جاسوسی فلمیں اور جاسوسی ٹی۔ وی ڈرامے آج بھی مجھے للچاتے ہیں۔ اس تربیت کی وجہ سے مجھے فائدہ بھی پہنچا اور نقصان بھی اٹھانا پڑا کہ کسی بھی ناول میں ایسی الجھی ہوئی گرہیں دیکھ کر میرا تجسس کئی گنا بڑھ جاتا ہے جو بتاتے ہوئے کم اور چھپاتے ہوئے زیادہ چلتا ہے۔ گرہوں پر گرہیں الجھتی چلی جائیں تو چار سو پانچ سو صفحات کے ناول کو بھی ایک مختصر افسانے کی طرح ہضم کرنے میں مجھے دیر نہیں لگتی۔ البتہ اب جبکہ تھوڑی بہت بلوغت آ گئی ہے تو جاسوسی ناول کی طرح بالآخر سب گتھیاں سلجھنے میں مزہ نہیں آتا۔ اسرار، اسرار ہی رہ جائے اور ذہن میں تھوڑی سی دھند چھوڑ جائے تو ناول ختم کرنے کے بعد کے اس پلاٹ کا اپنا ایک لطف ہے جسے قاری خود مرتب کرتا ہے۔ گویا ناول ہمارے ذہنوں کو پوری تشفی فراہم نہ کرے ایک تجسس جاریہ کا موقع بھی فراہم کرے۔ جاسوسی ناول میں آخری مرحلے کے معنی اس کلائمکس کے ہیں جہاں پہنچ کر تلاش وتفتیش کی مہم ختم ہو جاتی ہے اور کوئی راز راز نہیں رہتا اور نہ کوئی گرہ الجھی ہوئی باقی رہتی ہے۔ ایسا ناول ختم ہونے کے بعد تھوڑی دیر کے لیے اپنا تاثر قائم رکھتا ہے اور پھر ہم اسے شیلف میں رکھ کر بھول جاتے ہیں۔ آپ سمجھ گئے ہوں گے کہ یہ تمہید میں نے کیوں باندھی ہے اور شمس الرحمن فاروقی کا ناول 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' ایک طلسم کی طرح دماغ پر کیوں حاوی ہے؟ اور فاروقی نے اسے open ended کیوں

رکھا ہے؟

ممکن ہے بعض حضرات ناول کے ابتدائی ڈیڑھ سو صفحات کو زائد قرار دیں کیونکہ ان کے بغیر بھی ناول کو وہاں سے شروع کیا جاسکتا ہے جہاں سے یوسف سادہ کار کا بیان شروع ہوتا ہے لیکن ناول کی کلیت کے بناؤ میں یہ ابتدائی اجزا غیر معمولی معنویت کے اسباب بھی مہیا کرتے ہیں۔ ان حصوں میں اسرار آگینی، غیر متوقع پن، تجسس، تشویش اور حیرت خیزیاں مضمر ہیں اور بنی ٹھنی جو خود ایک گہرا صیغۂ راز ہے اور جس کا ہیولا پشت در پشت نسلوں پر مسلط رہتا ہے ناول کے لیے فضا آفرینی اور پیش سایہ افگنی کا کام بھی کرتا ہے۔ کیا بنی ٹھنی کی تصویر اور مرزا خانم کی تصویر میں کوئی روحانی یا سری رشتہ ہے؟ آگے چل کر ایک مقام پر وہ خود وزیر خانم کے خواب میں آتی ہے وزیر خانم کو کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ راز کیا ہے۔ بنی ٹھنی یا من موہنی کا قتل برائے ناموس ہوتا ہے۔ وزیر خانم کے آبا مخصوص اللہ نے جس کی تصویر بنائی تھی۔ بنی ٹھنی اور وزیر خانم دونوں کی خوبصورتی اور سراپے میں گہری مماثلت ہے کیوں؟ بنی ٹھنی ہارڈی کی ٹیس کی طرح سماجی رسوم کی بھینٹ چڑھ جاتی ہے اور وزیر خانم سماجی رسوم کی پاسداری کے بجائے اپنے انفرادی تشخص کو تادم آخر برقرار رکھتی ہے۔ سلیم جعفر ہوں کہ شمیم جعفر یا وسیم جعفر، من موہنی کے سر کاٹ دینے کے واقعہ کا مخصوص اللہ کے دل و دماغ پر ایک نشے کی طرح محیط ہونا، اس کا کشمیر کی طرف ہجرت کرنا، اپنے بیٹے یحییٰ کی ولادت کے فوری بعد اس کا غائب ہوجانا اور پھر شاہ بلوط کے نیچے برف کی گود میں دنیائے دنی کو خیر باد کہہ دینا اور بنی ٹھنی کی تصویر کو برف میں دبا دینا۔ لاہور میں یحییٰ پر بھی بنی ٹھنی کی تصویر دیکھ کر لرزہ ساطاری ہوجاتا ہے۔ اور اس کی خوش حال زندگی یک لخت متزلزل ہوجاتی ہے۔ بالآخر یہی اسرار آگیں تناؤ اس کی موت کا باعث بنتا ہے۔ اس کی اہلیہ بشیر النساء بھی اسی غم میں بہت جلد فنا کی راہ لیتی ہے۔ ان کے دونوں جڑواں بیٹے یعقوب بڈگامی اور داؤد بڈگامی جو موسیقی وغنا میں ماہر ہیں۔ ہجرت کی ٹھان لیتے ہیں گھر کے ساز و سامان کو خرد برد کرنے کے دوران ایک صندوقچی میں انھیں ایک تصویر دستیاب ہوتی ہے جو ان کے لیے بھی تشویش و تعجب کے ساتھ ساتھ تفتیش کا باعث بھی ہوتی ہے۔ اسی کے تعاقب میں وہ راجپوتانے کی طرف نکل پڑتے ہیں۔ راستے ہی میں دونوں بھائی شادی بھی کر لیتے ہیں۔ یعقوب بڈگامی کا ایک بیٹا بھی تولد ہوتا ہے جس کا نام محمد یوسف (سادہ کار) رکھا جاتا ہے۔ مرہٹوں اور فرنگیوں کی لڑائی میں دونوں بھائی بھی مارے جاتے ہیں۔ اسرار در اسرار کا ایک سلسلہ یہیں ختم ہوجاتا ہے۔

☆☆☆

موجودہ ادوار میں غالباً یہ پہلا ناول ہے جس میں ابواب بندی سے کام لیا گیا ہے۔ ہر باب کا کوئی عنوان بھی ہے جس کی نوعیت براعتہ استہلال کی ہے۔ داستانوں میں عنوانات قائم کرنے کی جو روایت ملتی ہے اس کا مقصود بھی سامع کو ذہنی طور پر اگلی ساعت کے لیے تیار کرنا تھا۔ مجھے یاد آتا ہے کہ کانریڈ کے مشہور زمانہ ناول The Shadow-Line کے اصل نسخے میں ناول کو شقوں میں نہیں بانٹا گیا تھا لیکن جب وہ ناول شائع ہوا تو وہ کئی سیکشن میں تقسیم تھا۔ اس طرح کی تبویب جیسی کہ فاروقی نے روا رکھی ہے اکثر بہت کارآمد ثابت ہوتی ہے۔ قاری کو کئی خفیف و طویل وقفوں سے سابقہ پڑتا ہے اور وہ تھوڑی دیر کے لیے اپنے تاثر سے اس خاموشی کے لمحے کو بھرتا اور اگلی کڑی سے اس تاثر کو جوڑنے کی پیش بندی کرتا ہے۔ ہم نے گزشتہ باب میں کیا پڑھا تھا اور کیا تاثر قبول کیا اور آگے کیا ممکن ہے؟ یا توقع کے برخلاف برآمد ہوتا ہے۔ ناول کے آخری باب تک یہی صورت قائم رہتی ہے اور ہم توقع براری اور توقع شکنی کے مابین ڈولتے رہتے ہیں۔

فاروقی نے پلاٹ سازی پر بنائے ترجیح نہیں رکھی ہے بلکہ ناول کی ساخت ان کے لیے زیادہ اہم ہے، پلاٹ، تھیم اور فارم اصلاً مجموعی ساخت ہی کے اجزا ہیں جو ایک دوسرے کے ساتھ بستہ و پیوستہ ہیں۔ ناول کے ابتدائی حصوں میں بہ ظاہر اسملاژ کی صورت کا گمان ہوتا ہے، بہ باطن وہ ایک دوسرے کی معنی خیزی کے تاثر کو دوبالا بھی کرتے

ہیں۔ فاروقی کے ناول کے تناظرات کا خاکہ، بے حد وسیع ہے اس لیے متعدد اور متنوع واقعات اور مختلف نوعیتوں کے افراد اور تہذیبی و تاریخی روئدادوں اور تفصیلات کا وہ ایک ایسا مرقع بن گیا ہے جسے مصنف نے زیادہ سے زیادہ مانوس مگر پیچیدہ اور pregnant بنانے کی حتی الامکان کوشش کی ہے اور یہی وہ پہلو ہے جو ہمارے بعض قاریوں، نقادوں اور فکشن نگاروں کے لیے مخمصے کا باعث بھی ہے۔

☆☆☆

مجھے اس ناول نے اس لیے بھی اپنی گرفت میں رکھا ہے کہ تاریخ اور تہذیب کے مطالعے سے مجھے خصوصی دلچسپی ہے۔ فلسفہ اور نفسیات میں بھی مجھے وہی لذت ملتی ہے جو ادب سے ملتی ہے۔ یہ علوم، لذت ہی فراہم نہیں کرتے اس طرح بے چین بھی کر دیتے ہیں جس طرح کسی اچھے ناول کے پڑھنے کے دوران سابقہ پڑتا ہے۔ ناول میں اگر تاریخ کا کوئی دریچہ کھلا ہوا ملتا ہے یا تہذیب و معاشرت کی کم یا زیادہ رنگ آمیزی کی گئی ہے اور ناول نگار کی گرفت زبان پر مضبوط ہے۔ داخلی تجزیوں میں نفسیاتی بصیرت کی دھونی دی گئی ہے۔ ناول نگار حقیقی یا غیر حقیقی واقعے/ واقعات یا اشخاص کو افسانوی رنگ دینے کے ہنر سے واقف ہے اور جزئیات کی تفصیل پلاٹ کے ساتھ پوری طرح پیوست کرنے اور کہانی کو مہمیز کرنے کی اسے مشق خاص ہے اور مجموعاً فلسفیانہ وژن اس کے رگ و پے سے جھلک مارتا ہے تو ناول نگار کو ان چندیوں سے بڑے ناول کا پیرہن تیار کرنے میں کوئی دوسری چیز مانع نہیں آسکتی۔ یوں بھی ناول جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کی کوئی مخصوص فنی منطق بھی نہیں ہوتی۔ جو چیز چاہو اس کے دامن میں ڈال دو۔ کہیں کی اینٹ اور کہیں کا روڑا بھان متی نے کنبہ جوڑا۔

جیسا کہ عرض کر چکا ہوں کہ تاریخ میں مجھے افسانے کا لطف میسر آتا ہے۔ تاریخ کیا ہے، زمانہ جو ماضی کے ساتھ مربوط ہے اس حال کے ساتھ بھی جو اب ماضی کی دھند میں گم ہو گیا ہے۔ بہر حال وہ ایک افسانہ ہی ہے۔ خواہ وہ کسی عہد کی تاریخ ہو، کسی ایک فرد یا کسی ایک خانوادے کی تاریخ اور پھر جب کوئی تخلیق کار تاریخ سے متاثر ہوتا ہے اور اس سے کچھ اخذ کرتا ہے تو وہ ایک طرح سے بہت بڑی ذمہ داری اور کبھی کبھی بہت بڑا خطرہ بھی مول لیتا ہے۔ میں یہ واضح کر دوں کہ میرا اشارہ شرر اور دوسرے شرر جیسے تاریخی ناول نگاروں کی طرف نہیں ہے حالانکہ شرر کا ناول 'فردوسِ بریں' اسرار بیز دھند سے بھرا ہوا ہے اور فضا آفرینی میں تو شرر نے جس کمال فن کا مظاہرہ کیا ہے وہ اردو ناول کے لیے ایک قطعی نئی چیز تھی۔ یہ ہنر انھوں نے ہماری داستانوں سے اخذ کیا تھا۔ وہ منظر ناموں میں بھی ایک ایک کونے کھدرے کی تفصیلات کا ایک سلسلہ سا قائم کر دیتے ہیں، اس نوعیت کے فن کی جڑیں بھی داستانوں میں گہری پیوست ہیں۔ شرر نے اس ناول کے ذریعے ناول نگاروں کو ایک راہ یہ دکھائی تھی کہ کسی بھی تاریخی، نیم تاریخی یا روایتی سلسلۂ واقعات کو فکشن کا روپ کیسے دیا جا سکتا ہے اور ناول میں ادبیت کے رنگ کو کس طرح قائم رکھا جا سکتا ہے۔ یہ بازگوئی کا وہ عمل ہے جس کے لیے غیر معمولی قلب کارانہ اور لسانی مہارت اور متعلقہ عہد کے تہذیبی اور ذہنی تناظر کے صحیح اور درست علم کے ساتھ بڑی یکسوئی اور تحمل کی ضرورت ہے۔ ہمارے یہاں تاریخی ناول کا جو ایک خاص تصور قائم ہو گیا ہے اس تصور کے ساتھ مربوط کر کے 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کو دیکھنے کے معنی اس کے فن کارانہ طریقِ اکتساب کو جھٹلانے کے ہیں۔ کوئی بھی زبانی روایت یا تاریخ کا واقعہ اصلاً ایک متن ہوتا ہے اور جو کئی دماغوں، دماغوں کے تعصبات و نظریات کی بھٹی سے گزر کر آتا ہے اس لیے جس مسخ شدہ حالت میں ہم تک پہنچتا ہے ہمارے لیے وہی حقیقت ہے۔ فاروقی نے اسے زیادہ سے زیادہ واقعی بنانے کے لیے بڑی تحقیق و جستجو کی ہے۔ ایک مدفون تہذیبی درانیے کے اُس سیاق و سباق کی پردہ دری ان کے قصد میں شامل ہے جو موجودہ سیاق و سباق میں حیرتوں سے معمور ایک نئی داستان کے مماثل ہے۔ ناول کہیں خواب ایسا تاثر پیدا کرتا ہے۔ کہیں حقائق کی لطافت اور کہیں حقائق کی تلخی اور کہیں فنطاسیہ کا تاثر مہیا کرتے ہیں۔ جان بارتھ کے ناول TheSot-Weed

Factor کو Fabulative Historical Novel بھی کہا گیا ہے۔ بارتھ نے تاریخ سے اخذ کردہ کچھ واقعات و کردار کو فنطاسیائی واقعات کے ساتھ مربوط کر کے دکھایا ہے۔ 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کے بارے میں یہی کہا جا سکتا ہے کہ واقعات ہی کچھ ایسے ہیں کہ وہ فنطاسیائی معلوم ہوتے ہیں۔

☆☆☆

فاروقی کی تاریخ کا تصور، تہذیب کے ساتھ مربوط ہے۔ تاریخ ان کے یہاں تاریخ کے باطن کے سراغ کا نام ہے۔ باطن کے سراغ کی پہلی مثال 'آگ کے دریا' نے قائم کی تھی جس کے زمان اور اہداف کا کینوس نہایت وسیع تھا۔ فاروقی اور قرۃ العین میں ایک واضح فرق یہ ہے کہ قرۃ العین نے زبان کی لگام کو ڈھیلا چھوڑ دیا ہے اور ناول کے مروج فریم کو توڑتی ہوئی چلتی ہیں، چلتی ہی نہیں دوڑتی، بھاگتی ہوئی نظر آتی ہیں، راہ میں مخذوفات کے کئی مقام آتے ہیں۔ فاروقی سر جوڑ کے بیٹھنے والوں میں سے ہیں۔ قرۃ العین اور فاروقی دونوں نے ہوم ورک میں کوئی کسر نہیں چھوڑی ہے۔ دونوں ہی work-aholic ہیں لیکن فاروقی زیادہ workmanship کے قائل ہیں۔ فاروقی عجلت کو اپنی افتادِ طبع کا حصہ بنانے سے گریز کرتے ہیں۔ اسی لیے 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کی بافت میں بستگی و پیوستگی، صلابت اور ربط وضبط کے اس تجربے سے ہمیں سابقہ پڑتا ہے جس میں turning points اور وقفے کئی واقع ہوتے ہیں۔ زبان کی زبردست قوت ہر درز کو بھرتی ہوئی چلتی ہے۔ فاروقی زبان کی لگام کو اپنے قابو میں رکھتے ہیں۔ ادب میں ہمیشہ زبان کو قابو میں رکھنا ایسا ہی ہے جیسے ہم ضمیر کی آزادی پر قدغن لگانے کے درپے ہیں۔ لیکن اس کے اپنے خطرات بھی ہیں، ساری محنت کے ضائع ہونے کا ڈر بھی لاحق ہوتا ہے۔ فاروقی بخوبی اس راز سے واقف ہیں۔ وہ زبان ہی نہیں زبان کے رمز شناس بھی ہیں۔ فاروقی کے ناول میں ایک خاص عہد کی مانوسیت جس طرح نامانوسیت میں بدل جاتی ہے اس کے پیچھے لسان کا ایک مختلف عمل بھی کارفرما ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فاروقی، قرۃ العین کے افسانے 'روشنی کی رفتار' میں واقع سائنسی فنطاسیہ کی طرح انیسویں صدی میں چلے گئے ہیں اور اسی عہد کے دوران یہ ناول لکھ رہے ہیں۔ ناول نگار لکھ نہیں رہا ہے ہر اور چھور سے اس کے ظاہر اور باطن کی ویڈیو شوٹنگ کر رہا ہے۔ ہم اسے دیکھ یا پڑھ ہی نہیں رہے ہیں بلکہ Visualize بھی کرتے جا رہے ہیں۔

☆☆☆

ہر قدیم یا پیش رو متن کی بازتشکیل یا نئی قلب کاری صنفی سطح پر بھی ہوتی ہے اور نظریاتی سطح پر بھی۔ فاروقی نے تاریخ کے اس متن کو اخذ کرنے کی سعی کی ہے جو فراموش گاری کی دھند میں اَٹا ہوا ہے۔ کسی 'مقبولِ عام تاریخی شخصیت کو کم یا زیادہ مسخ کر کے یا چمکا کر اسے ایک نئے رومانی سانچے میں ڈھالنا نسبتاً آسان ہے لیکن فاروقی نے بیشتر غیر معروف افراد کو ناول کا کردار بنا کر اس طور پر از سرِ نو خلق کیا ہے کہ وہ اپنے زندہ ہونے کا احساس دلاتے ہیں۔ اگرچہ وقت کے کسی دورانیے میں وہ موجود تھے اور اب محض فکشن۔

فاروقی نے اپنی تقریباً ساری لسانی اور تخلیقی قوتیں اس ناول میں بھر دی ہیں۔ 'سوار' کے افسانوی پس منظر ہی سے 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کا چشمہ بھی پھوٹا ہے۔ 'تھا' کا صیغہ یہ بھی اشارہ کر رہا ہے کہ وہ چاند کب کے ڈوب گئے۔ اسے ملال یا تاسف کا نام تو دے سکتے ہیں لیکن ایسے المیے کا نہیں جس نے تاریخ کی چولیں ہلا دی ہوں یا جو منفی یا مثبت طور پر اجتماعی سائکی پر اثر انداز ہوا ہو۔ اصلاً مختلف نوع کی حیرتوں سے معمور یہ دورانیہ ہے جس کے بالائی ڈھانچے کی چمک دمک کی تہہ میں الم ناکیوں اور عبرت ناکیوں کی کئی داستانیں چھپی ہوئی ہیں۔ فاروقی نے تاریخ کے بالائی ڈھانچے کے ساتھ ساتھ اس باطن کی کھوج بھی کی ہے جو قدروں کے باہمی تصادمات کی وجہ سے میدانِ جنگ بنا ہوا ہے۔ اسی لیے

شمس الرحمن فاروقی، کے لیے تاریخ کی تاریخیت Historicity کی خاص اہمیت ہے۔ تاریخیت درحقیقت تاریخ کا جوہر ہے۔ تاریخیت اساس ناول ان افراد و واقعات کو ترجیح دیتے یا اخذ کرتے ہیں جو تاریخ داں کے لیے اہم نہیں ہوتے یا جن کی دانست میں وہ تاریخ پر اثر انداز نہیں ہوتے۔ ممکن ہے وہ تاریخ کے لیے بے معنی ہوں لیکن فکشن کے لیے ان کی معنویت گہری ہوسکتی ہے۔ تاریخی واقعات کے بیان کا شمار بھی بیانیہ میں ہوتا ہے لیکن مؤرخ مستند حقائق کو حقائق کے طور پر واضح، مستعمل اور غیر تخلیقی زبان میں ایک خاص تنظیم بخشتا ہے۔ واقعات کے اسباب وعلل پر بھی اس کی نظر ہوتی ہے۔ اس کی بعض شخصی، قومی اور اکثر مذہبی ترجیحات اسے کہیں پردہ دری اور کہیں پردہ داری پر مجبور کرتی ہیں۔ اس لیے کسی بھی تاریخ کے اوراق سے جھوٹ میں سے سچ اور سچ میں سے جھوٹ کے عنصر کو چھانٹنا قاری کی قدرت سے باہر ہوتا ہے۔

مورخ تاریخ پر اثر انداز ہونے والے افراد کی باطنی کشاکشوں، کشمکشوں، ان کے شکوک، خوف، تذبذب، مکرور یا وغیرہ کے بارے میں اشارۃً اندازہ بھی قائم کرسکتا ہے، لیکن ناول نگار ایک ایسی ہمہ بین نگاہ رکھتا ہے جو خارج کے سیاق وسباق ہی کے مشاہدے کو مخصوص نہیں ہوتی، افراد کے اندرون میں اترنے کی توفیق بھی رکھتی ہے۔ اس کے لیے تاریخ کے محض کچھ مخصوص اجزا و عناصر ہی لائق توجہ ہوتے ہیں جن کے تعلق سے وہ یہ سمجھتا ہے کہ ان میں فکشن بننے کی صلاحیت ہے۔ فکشن میں مختلف واقعات کو مربوط و نامربوط طریقے سے پیش کرنا اور جابجا زبان کے جوہر کو بروئے کار لانا اور کسی واقعی کردار کو اس طور پر خلق کرنا کہ حقیقت اور التباس کی حدیں پوری طرح ایک دوسرے میں ضم ہوجائیں، تخیل کا یہ ایک اعلیٰ اور ارفع عمل ہے جو فن کو خوش آتا ہے اور جو محدود کو لامحدود اور خصوصی کو عمومی میں بدل دیتا ہے۔

☆☆☆

فکشن کی ساخت میں تاریخ کے واقعات اور تاریخ کے افراد تشکیل نو سے گزرتے اور قاری کو محسوسات کے نئے سانچے مہیا کرتے ہیں۔ اس معنی میں 'کئی چاند تھے سر آسماں' ایک غیر روایتی تاریخی ناول بھی ہے۔ جو عوامی اور نجی یا شخصی واقعے اور ان حقیقی افراد کی خارجی اور داخلی زندگیوں کو محیط ہے جن کی خوش بختی و بد بختی حقیقی واقعات کے ساتھ منسوب ہے۔ فلابیئر نے Salammbo میں تاریخی قطعیت اور واقعات کی درستی کا خصوصاً لحاظ رکھا ہے۔ اس کا قلم حقیقت نگاری سے یک لخت فطرت نگاری کی طرف مڑ جاتا ہے۔ 'کئی چاند تھے سر آسماں' ایک سطح پر حقیقت نگاری کا تاثر فراہم کرتا ہے، تو دوسری سطح پر اس کی حدیں بار بار فطرت نگاری سے بھی جا ملتی ہیں۔ لیکن کئی معنی میں فلابیر کا ناول فاروقی کے ناول سے بہت پیچھے رہ جاتا ہے۔ فاروقی نے راجستھان سے کشمیر تک کے راستوں، صعوبتوں، موسموں اور دونوں سرزمینوں کی ایک دوسرے سے قطعاً متضاد آب وہوا، ان علاقوں کی تہذیبی زندگی، صنعتیں، فنون، میلانات اور پھر دہلی کی سیاسی اور تہذیبی زندگی کی اُتھل پتھل، ٹھگوں کے فریب دینے کے مخصوص طریقے اور ان کی مخصوص اصطلاحات، ایک بڑی طاقت کے طور پر مرہٹوں کا عروج اور تاج وتخت شاہی کا زیر نگیں ہونا، قلعۂ شاہی کے علاوہ پورے شمالی ہند میں مخبروں، جاسوسوں، عہد شکنوں، ریاکاروں اور چاپلوسوں کا بول بالا، نوآبادکاروں کا دیسی باشندوں کے ساتھ تحقیر آمیز سلوک، ہندوستانیوں کو، عیاش، جاہل، دوغلا اور کتے اور سور سے زیادہ ادنیٰ قرار دینا اور پھر امرا اور نوابوں کی طرح کئی کئی دوشیزائیں رکھنا، رقص وموسیقی کی محفلوں پر جان چھڑکنا۔ فاروقی اس پورے دورانیے کے ایک ایسے حاضر و ناظر بیان کنندہ ہیں جن کے لیے ہر جز کی نہ صرف گہری معنویت ہے بلکہ وہ کل کے ساتھ بھی پوری طرح مربوط ہے۔

فاروقی نے جن اشخاص یا جن متون کو حوالہ بنایا ہے وہ کس قدر صحیح و درست ہیں یا جو معلومات ان تک پہنچی اس میں کتنا کچھ تبدیل ہوا ہے یہ کہنا مشکل ہے۔ ڈاکٹر خلیل اصغر فاروقی کے یادداشت کدے میں جو معلومات محفوظ ہے اور پھر وسیم جعفر کی تحریرات پر مبنی کتاب میں کتنی صداقت ہے اس کو جانچنے کا کوئی پیمانہ نہیں ہے۔ بہرحال وہ بھی ایک اہم

ماخذ ثابت ہوتی ہے۔ کتاب کیا تھی ایک طلسم کدہ تھی بلکہ ایک سراپا زندہ و متنفس وجود" یہ کتاب نہ ہی کوئی جناتی کارخانہ ہے بولتی ہے، چپ رہتی ہے، آپھی آپ کھلتی ہے، آپھی آپ بند ہوتی ہے، کبھی ڈراتی ہے، کبھی رجھاتی ہے" بیان کنندہ کے پاس وہ کہاں سے اور کیسے اور کیوں آئی یہ سب ایک صیغۂ راز ہے۔ لیکن ہے یہ وہی دستاویز جو وسیم جعفر کی وصیت کے مطابق خلیل اصغر فاروقی کو بھیج دی جاتی ہے۔ گو یا وزیر خانم کے سارے نسبی سلسلے کے بارے میں جو مواد ہے وہ بھی ٹھیک ٹھیک کم فکشن زیادہ معلوم ہوتا ہے۔ کہانی کی بسیط اکائی میں ایک کے بعد ایک کئی کہانیوں سے سابقہ پڑتا ہے اور ہر کہانی واقعے اور کردار کے چشمے سے پھوٹتی ہے۔ لیکن کہانی اندر کہانی کیا ہے nesting صورت۔ جو ایک دوسرے کی معنی خیزی کا باعث بھی ہوتی ہے۔ شمس الرحمن فاروقی ایک سوتر دھار، ایک رابطہ کار کا کردار انجام دیتے ہیں۔ مذکورہ تمام راویوں کا راوی یعنی مصنف محض ایک بیانیہ کار ایجنٹ ہے جو تمام افراد کو از سر نو خلق کرتا، بڑے بوڑھوں یا مختلف زبانی روایتوں سے اخذ کردہ شراروں کو شعلوں میں بدل دیتا ہے۔ ناول نگار نے ایک خواب کی جو ہزار تعبیریں وضع کی ہیں اور اپنی لسانی مہارت اور معلوماتی خزینے کی بنیاد پر ناول کو جو اسٹرکچر دیا ہے وہ اتنا پیچیدہ، تاریخی اور تہذیبی سیاق و سباق کے حوالوں سے معمور، جزئیاتی تفصیلات میں نت نئی مشابہتوں اور شعری لطافتوں کی سبج کاری کا ایک ایسا نادر نمونہ ہے جسے ایک ضابطے میں باندھنا کار داد تھا۔ مصنف کی جمالیاتی حس کی برانگیختگی من موہنی/ رادھا یا بنی ٹھنی اور خانم کو جس طور پر Personify کرتی ہے اور ایک ایک عضو کے لیے جن اسمائے صفات کا استعمال ہوا ہے وہ دورِ حاضر میں ایک معجزے سے کم نہیں۔ اس طرح کے لمحوں کی اپنی بیش بہا قیمت ہے لیکن کہیں کہیں فاروقی اتنے جذباتی، اتنے بے چین اور بے تاب ہو جاتے ہیں کہ انھیں سلسلۂ واقعہ کی رَو کا خیال بھی نہیں رہتا۔ نتیجتاً اجزائی توازن میں فرق بھی پیدا ہو جاتا ہے، تاہم پلاٹ کے معنی یہ بھی نہیں ہیں کہ ہر چیز اپنے مناسب مقام پر ہو۔ بہت زیادہ Consistency پلاٹ کی خودروی کے حق میں از خود ایک بہت بڑا عیب ہوتی ہے۔ فاروقی کے واقعات کے بیان میں بھی سیدھی منطق کارفرما نہیں ہے۔ پیش رویوں anticipations اور پس رویوں retroversions سے بار بار سابقہ پڑتا ہے۔ ایسی صورت میں کیا ہم کہہ سکتے ہیں کہ جو حقائق فاروقی کی یافت تھے ان میں کاٹ چھان، ترمیم و اضافہ یا وقفوں میں اپنی طرف سے بھرائی نہیں کی گئی ہوگی۔ فاروقی نے ناول کو پیچیدہ تر بنانے کے لیے اسے دانستہ ایک راوی تک محدود نہیں رکھا۔ حقیقی راویوں کے بجائے مصنف خود راوی کا کردار ادا کر سکتا تھا۔ بعد ازاں مصنف کو بہر حال ایک تجزیہ کار اور بیان کنندہ کی حیثیت سے کہانی میں داخل ہونا پڑتا ہے۔

☆☆☆

اس ناول کی قرأت سے پہلے میرا مشورہ یہ ہوگا کہ اس کے سنین پر توجہ نہ دیں، اس کے کرداروں اور حتیٰ کہ خانم کو بھی ایک افسانوی کردار ہی سمجھیں۔ یہ بھول جائیں کہ اس سلسلۂ واقعات کا تعلق واقعیت سے ہے۔ افسانوی فن پارے کو افسانوی فن پارے کے طور پر ہی پڑھیں گے تو آپ محسوس کریں گے کہ حقیقت اور التباس کی حدیں اتنی گڈمڈ ہو گئی ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اتنے ضخیم ناول کو پڑھنے کے لیے قاریوں کی اسی جماعت کو میں پڑھنے کی صلاح دوں گا جنھیں مقبولِ عام و مقبولِ خاص ادب کے فرق اور ان کے تقاضوں کا علم ہے۔ جو فکشن کی قاری ہیں اور فکشن کو محض فکشن کے طور پر پڑھتے بلکہ اسے بسر کرتے ہیں۔ اس ناول کے خالق کی حیثیت سے اگر فاروقی اسے ایک مستند صداقت نامہ بھی قرار دیں تو ہمیں الفریڈ نارتھ وہائٹ ہیڈ کے ان الفاظ کو بھی پیش نظر رکھنا ہوگا کہ "کوئی سچ مکمل سچ نہیں ہے، ساری سچائیاں آدھی سچائیاں ہیں۔ انھیں پوری سچائیاں سمجھنا شیطان کا کھیل ہے۔" تو اس کا ایک مطلب یہ ہوا کہ فاروقی تاریخ کے حوالے مہیا کر کے اپنے قاری کو دھوکا دے رہے ہیں۔ فکشن نگار کو معصوم نہیں سمجھنا چاہیے۔ وہ اگر دھوکا

نہ دے، سچ کو جھوٹ کے طور پر اور جھوٹ کو سچ کے طور پر پیش کرنے کی سعادت ہی سے وہ محروم ہے تو یہی کہا جائے گا کہ فکشن کی بنیادی فہم ہی سے وہ نابلد ہے۔

☆☆☆

فاروقی کے ناول کے پہلے باب کا عنوان اور قوسین والے نوٹ اور پہلے جملے ہی سے یہ تاثر ہمارے ذہنوں میں قائم ہو جاتا ہے کہ یہ ناول واقعیت بیز فکشن یعنی factual fiction کے زمرے کی چیز ہے۔ ٹرومن کیپوٹ Truman Capote نے اس قسم کے دوجنسی آمیزے پر مبنی ناولوں کے زمرے میں خود اپنے ناول In Cold Blood (1966) کا بھی شمار کیا ہے۔ بنیادی طور پر ان میں ناول کی تکنیک استعمال کی گئی ہے اور حقیقی تاریخی واقعات اور کرداروں کو ناول نگار اسی صورت میں بیان کرنا چاہتا ہے جس صورت میں وہ اسے دستیاب ہوئے ہیں ہم کہہ سکتے ہیں کہ کئی چاند تھے سرآسماں ایک ایسا ناول ہے جو حقیقت اور فکشن کے درمیان Border line پر واقع ہے۔ اس قسم کے آمیزے تخیل کی زبردست قوت کا تقاضہ کرتے ہیں۔ فاروقی نے حقیقی اشخاص اور واقعات کو اخذ ضرور کیا ہے لیکن ان کے اردگرد کی تفصیلات کے لیے زیادہ سے زیادہ تخیلی رنگ آمیزی کو ترجیح دی ہے اور پورے اعتماد اور ارادے کے ساتھ یہ کوشش بھی کی ہے کہ وہ ہو بہو ویسے ہی نظر آئیں جیسا ناول نگار انھیں Visualize کر رہا ہے یا ان کے بارے میں محسوس کر رہا ہے۔ اس لیے ناول کے تفصیلاتی پیراگراف کے پیراگراف محسوساتی سانچے بن گئے ہیں۔ فاروقی کی احساسی صلاحیت بہت بالیدہ ہے۔ چیزیں جیسے حرکت میں ہیں ہم انھیں دیکھتے محسوس کرتے اور چھوتے بھی ہیں۔

☆☆☆

ناول نگار نے بعض یادداشتوں، بعض حضرات سے فراہم کردہ معلومات، مقبول عام روایتوں، وزیر خانم سے متعلق راست نا راست حوالوں اور بعض چیزیں آرکائیوز سے حاصل کر کے ناول کا جو کیمیاتی قوس تشکیل کیا ہے جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ وہ ایک fact ہونے کے باوصف فکشن سے کم نہیں یعنی عامۃ الورود نہیں۔ وزیر خانم کے علاوہ باقی افراد اس چاند کے محض ٹمٹماتے ہوئے تاروں کی طرح نمودار ہوتے ہیں اور بالآخر اپنی فنا کی راہ لیتے ہیں۔ ان کرداروں کی اہمیت بھی کم نہیں ہے۔ ان کے ذریعے بھی خانم کے ظاہر و باطن کے ایسے سراغ دستیاب ہوتے ہیں جن کا اس کی ایک منفرد ہستی کی تعمیر کرنے میں خاص حصہ ہے۔ یہ ضمنی مگر وزیر خانم کی زندگی میں کچھ وقتوں کے تہلکہ مچانے والے کردار اگر واقع نہیں ہوتے تو ہم خانم کے ردہائے عمل، اس کے باطن کے شور، اس کی معنی افزا خاموشیوں، اس کے زبردست اعتماد آگیں اور دوررس اقدامات اور انسان فہمی کی غیر معمولی صلاحیت سے واقف ہی کیسے ہوتے۔ اس عہد زوال آمادہ کے نشیب و فراز کو سمجھنے کی ایک راہ وزیر خانم کی دلآویز اور پیچیدہ شخصیت سے بھی ہو کر جاتی ہے۔

میں نے فاروقی کے بیانیہ کو پیچیدہ یا گھماؤدار اس معنی میں کہا ہے کہ ناول کی شروع سطر ہی میں وزیر خانم یعنی چھوٹی بیگم کی تاریخ ولادت کا حوالہ ہے جو یہ بھی ظاہر کرتا ہے کہ وزیر خانم اس کا مرکزی کردار ہے۔ ناول نگار نے اس کے سوانح کو بنیادی موضوع کے طور پر اخذ کیا ہے۔ ابتدا ہی میں وزیر خانم سے وابستہ دیگر افراد کے بارے میں بھی مختصراً بعض اطلاعات فراہم کر دی گئی ہیں۔ جیسے نواب شمس الدین احمد خاں اور مارسٹن بلیک سے خانم کے رشتے اور ان کی اولادوں کی روئداد۔ ہمیں یہ بھی بتایا جاتا ہے کہ وزیر خانم اور مارسٹن بلیک کی بیٹی سوفیہ کے بیٹے کا نام حسیب اللہ قریشی تھا جو سلیم جعفر کے قلمی نام سے معروف تھے، کراچی میں ان کا انتقال ہوا۔ ان کے بیٹے شمیم جعفر مشرقی پاکستان (بنگلہ دیش) میں ایک حادثے کے بعد تقریباً معذور ہو جاتے ہیں اور پھر ان کی وفات ہو جاتی ہے۔ ان کی اولادوں میں وسیم جعفر اور ان کی ذہنی طور پر کم زور بہن تھی اور ان کی ماں پرڈیتا جو دونوں بچوں کو لے کر انگلستان منتقل ہو جاتی ہیں۔ جہاں وسیم جعفر برٹش

میوزیم/ لائبریری میں اپنے دادا سلیم جعفر اور ان سے وابستگان کے بارے میں تحقیق و تفتیش میں سرگرداں ہیں۔ ڈاکٹر خلیل اصغر فاروقی جنھیں شجرہ بنانے کا شوق فراواں تھا۔ ان کی ملاقات وسیم جعفر سے اسی لائبریری میں ہوتی ہے اور انھیں پتہ چلتا ہے کہ وہ وزیر خانم کے پرپوتے سلیم جعفر کے بیٹے ہیں۔ اس طرح خانم ان کی پردادی ہوئیں۔ خلیل فاروقی کو بھی خانم کی وجہ سے اس خاندان کی گمشدہ معلومات سے خصوصی دلچسپی تھی، وسیم جعفر کو بالآخر وزیر خانم کی ایک بوسیدہ تصویر مل جاتی ہے، جو مرزا فخرو کے روزنامچے کے اوراق کے بیچ محفوظ تھی۔ وسیم جعفر کو پھیپھڑوں کا سرطان تھا۔ انھوں نے موت سے قبل ایک وصیت بھی تیار کی تھی جس کے مطابق بعض اہم دستاویزات خلیل فاروقی کو بھیجنے کی ہدایت کی گئی تھی جو انھیں بھیج دی جاتی ہیں تاکہ وہ ان معلومات کو اس دور یا خاندان کی تاریخ مرتب کرتے وقت کام میں لا سکیں۔

اس طرح ایک پورا دور وسیم جعفر پر ختم ہوجاتا ہے جسے سلسلۂ وقت کے تحت ناول کے آخر میں ہونا چاہیے تھا۔ فاروقی نے فلیش فارورڈ کی تکنیک استعمال ہی نہیں کی باب موسوم بہ کتاب (جو وسیم جعفر کی تحریروں پر مبنی ہے) میں شعور کی رو کو بھی آزاد چھوڑ دیا ہے۔''کتاب کے بعد یک لخت راوی بھی تبدیل ہوجاتا ہے۔ پہلے دو باب کی معلومات خلیل اصغر فاروقی کی یادداشتوں پر مبنی ہے جس کے بیان کنندہ خود مصنف ہیں۔ کتاب کا تحریری متن وسیم جعفر کا ہے اور مصنف ہی اس کا بیان کنندہ ہے۔ باب تصویر سے وزیر خانم کے والد یوسف سادہ کار راوی کا منصب اختیار کرلیتا ہے لیکن محمد یوسف تو برائے نام ہے، فاروقی ہی غائب متکلم ہیں۔ راوی کی تبدیلی اس چابک دستی سے کی جاتی ہے کہ واقعات کی تیزی اور تناؤ سے بھری ہوئی رَو ذہن کو اِدھر اُدھر بھٹکنے ہی نہیں دیتی۔

مارسٹن بلیک اور نواب شمس الدین احمد خاں اور ان سے وزیر خانم کے رشتے اور ان کے انجام کے بارے میں تفصیلی معلومات تو بعد میں بیان کی گئی ہیں، لیکن یہ سلسلہ مارسٹن بلیک کی بیٹی سوفیہ سے شروع ہو کر وسیم جعفر پر ختم ہوتا ہے۔ مارسٹن بلیک سے قبل واقع ہونے والے وزیر خانم کی آبائی سلسلے کی معلومات کو فاروقی وسیم جعفر کی کتاب کے بعد شروع کرتے ہیں جسے زمانی اعتبار سے اس سے قبل واقع ہونا تھا۔ فکشن کے باقاعدہ قاری کے لیے اس طرح کی تنظیم میں نامانوس کچھ نہیں ہے۔ وسیم جعفر کے بعد شروع ہونے والا بیانیہ محمد یحییٰ بڈگامی کے قصے سے پھر پس رو کی راہ لیتا ہے جو یحییٰ اور اس کی بیوی بشیر النساء کی موت پر اختتام کو پہنچتا ہے۔ یہاں سے یحییٰ کے جڑواں بیٹوں داؤد بڈگامی اور یعقوب بڈگامی کا قصہ شروع ہوتا ہے جنھیں 'بنی ٹھنی' کی تصویر کیا ملتی ہے وہ اس راز کو جاننے کے لیے اپنے آبائی وطن راجپوتانے کی راہ لیتے ہیں۔ فرخ آباد ہی پہنچے تھے کہ مرہٹوں اور فرنگی فوج کے درمیان لڑائی چھڑ جاتی ہے اور داؤد اور یعقوب دونوں ہی ان گولہ بارود کے دھماکوں کی نذر ہوجاتے ہیں۔ اکبری بائی بھی جو اس عالم رست و خیز میں اپنے سازندوں کے ساتھ گرم سفر تھی کسی طرح بچ جاتی ہے۔ یعقوب کے دس سالہ بیٹے محمد یوسف سادہ کار کے سر پر اس کا دستِ شفقت گویا ایک نئے دور اور ایک نئی زندگی کا سراغ ثابت ہوتا ہے۔ بعد ازاں اکبری کی چھوٹی بیٹی اصغری اس کے نکاح میں آجاتی ہے انوری خانم عرف بڑی بیگم، عمدہ خانم، عرف منجھلی بیگم اور وزیر خانم عرف چھوٹی بیگم انھیں کی اولاد ہیں۔

مذکورہ بالا تفصیلات کا مقصد کہانی بیان کرنا نہیں ہے۔ بلکہ یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ فاروقی نے پلاٹ سازی میں بڑے جوکھم کے ساتھ ایک طور پر فریم بریکنگ کی ہے۔

1۔ پہلا پیش رو بیانیہ وسیم جعفر کی موت پر ختم ہوتا ہے جو وزیر خانم کے بعد کی نسلوں کے تذکرے پر مبنی ہے۔ گویا ہم جسے ناول کی ساخت میں پیش رو کہہ رہے ہیں وہ اصلاً پس رو ہے۔

2۔ راوی کو وسیم جعفر کے بعد شروع ہونے والے قصے میں محمد یحییٰ بڈگامی کی یاد پھر آتی ہے اور یہ کہہ کر وہ پھر پس رو کی راہ لیتا ہے کہ ''داؤد اور یعقوب کے برخلاف کہ پکے سیلانی جیوڑے تھے، محمد یحییٰ صرف ایک بار وطن

سے باہر گیا تھا۔ یہ سفر کیوں پیش آیا، اس کی داستان بھی دلچسپ ہے۔ اچھا ہے کہ میں اسے مختصراً بیان کردوں، ورنہ آج کے لوگ بہت بھولتے جا رہے ہیں اور......... یہ واقعہ کہانی ہی جیسا لگتا ہے۔''

3۔ اس کے بعد یحییٰ بڈگامی کے بیٹوں داؤد بڈگامی اور یعقوب کا قصہ شروع ہوتا ہے جو بنی ٹھنی کی ٹوہ میں نکلتے ہیں اور راستے میں موت انھیں دبوچ لیتی ہے۔ سادہ کار، یعقوب بڈگامی ہی کا بیٹا ہے اور یوسف سادہ کار کی بیٹی وزیر خانم ہے۔

4۔ محمد یوسف سادہ کار واقعہ گو کا منصب سنبھال لیتا ہے لیکن محمد یوسف کی موت کا واقعہ بیان کرنے والا کون ہے؟ غائب متکلم کے طور پر فاروقی ہی ہیں اور جو شروع سے بیان کنندہ کا کردار ادا کرتے ہیں۔

یعقوب بڈگامی کی موت کے بعد ناول کا رُخ محمد یوسف سادہ کار اور پھر وزیر خانم کے روز و شب، اس کی خارج اور باطن کی زندگی اور ان وارداتوں کی طرف مڑ جاتا ہے جو اس کے ارادوں اور حوصلوں کو پست کرنے کے لیے کافی تھیں۔ مختلف چیزیں اس پر اثر انداز ہوتی ہیں اور وہ بھی ان پر اثر انداز ہوتی ہے۔ 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کو Biopic of Wazir Khanum کی بنیاد پر ایک سوانحی ناول، تاریخی یا نیم تاریخی ناول یا تہذیبی ناول کہیے، یا ان سب کا مرکب کہیے۔ یہ ایک factual fiction کی مثال ہے۔ اسے جرمنی اصطلاح میں بلڈنگز رومن Bildungs-roman یعنی Novel of formation or education بھی کہا جا سکتا ہے کیونکہ اس میں وزیر خانم کے کردار ہی کو مرکز میں رکھا ہے جو ابتدائے عمر سے پختہ عمری تک کی زندگی کے مرحلہ بہ مرحلہ پیچ و خم کو محیط ہے۔ ڈکنس کا David Copperfield ڈیوڈ کوپر فیلڈ یا جیمس جوائس کا "Portriat of the Artist as a Young Man" کا شمار بھی اسی قسم کے ناولوں میں ہوتا ہے۔ ڈکنس اور جیمس جوائس یا ماضی میں بہت دور چلے جائیں تو گیٹے کا ناول Wilhelm Meister's Apprenticeship (1796) بھی اسی زمرے کی چیز ہے۔ امراؤ جان یا علی پور کا ایلی میں کرداری ارتقا اسی نوعیت کا ہے۔ امراؤ جان اپنے بچپن کو نہیں بھول پاتی۔ وہ بہ ظاہر ایک طوائف ہے، بہ باطن وہ وہی ہے جیسا کہ والدین اسے بنانا یا دیکھنا چاہتے تھے۔ 'علی پور کا ایلی' باطن کا رزمیہ ہے جس میں مصنف نے نفسیاتی موثرات کو مرکوزِ نظر رکھا ہے۔ فاروقی کا میدانِ جنگ بہت بسیط و وسیع ہے۔ وزیر خانم کی پیدائش سے ادھیڑ عمری تک کے زمانے، گردش و پیش اور غیر متوقع اور غیر معمولی حوادث کے رونما ہونے والے سلسلے کے باعث اس قسم کا ناول ان قاریوں کی دلچسپی کا وافر سامان اپنے دامن میں رکھتا ہے، جو وزیر خانم ایسے متحرک اور مختلف کردار کے ماضی میں جھانک کر دیکھنا چاہتے ہیں کہ اس کے کرداری ارتقا میں اس کے ماضی کے موثرات کا کتنا دخل ہے۔ فاروقی نے وزیر خانم کی گذشتہ ان چار پشتوں تک اسے پھیلا دیا ہے۔ جن میں فکشن بننے کے سارے اجزا مضمر تھے۔ طویل نسلی سلسلہ خود ایک علیحدہ ناول کی بنیاد رکھتا ہے اور ناول کے مجموعی اسٹرکچر کا ایک لاینفک جزو بھی ہے۔ جس کے بغیر بھی ناول تیار ہو سکتا تھا لیکن اس کی مجموعی قوت میں زبردست کمی واقع ہو سکتی تھی۔

☆☆☆

فاروقی نے موقعہ بہ موقعہ معلومات کے دریا بہائے ہیں۔ شبیہ سازی، موسیقی، کشمیری قالین بافی یا تعلیم کا ہنر، سوا سو برس پہلے کی کتاب کی جلد، تحریر کی روشنائی اور کاغذ کا کن مرحلوں کے بعد تیار ہونا، راجپوتانے کے شبیہ سازں کی رنگ سازی اور پورے عملیے کا بیان اور اسے پلاٹ میں اس طور پر جمانا یا نظم کرنا کہ پیوندکاری کا تصور بھی فراہم نہ کرے ان کی غیر معمولی ماہرانہ تدبیر کاری اور اہلیت کا مظہر ہے۔ یہ سوال اٹھایا جا سکتا ہے کہ ان علوم اور معلومات کے لیے جس تفصیل کے ساتھ موقع بہ موقع گنجائش یا گنجائشیں مہیا کی گئی ہیں وہ کس حد تک افسانویت کے جوہر کی متحمل ہیں؟ کیا

واقعے یا واقعات کی فطری رو اور رفتار میں یہ مانع نہیں آتیں؟ کیا ناول کے بنیادی ڈسکورس کے ساتھ ان گنجائشوں کا کوئی راست یا ناراست ربط ہے؟ اس قسم کے طویل معلوماتی بیانات، اور حوالوں کے ذریعے مصنف اپنے اس قاری یا قاریوں کو مرعوب تو نہیں کرنا چاہتا جو پہلے ہی سے اس کی تنقید کے رعب و داب کے تلے دبا ہوا ہے؟ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ ساری معلومات بڑی دلچسپ ہیں۔ اگر محفوظ رکھی جا سکیں تو یادداشت کے نہاں کدے میں انھیں سینت کر رکھنے میں بوقتِ ضرورت بکار بھی ثابت ہو سکتی ہیں۔

مذکورہ سوالوں کے ساتھ ہی یہ سوال بھی ہمارا قاری کر سکتا ہے کہ کشمیر اور راجپوتانے کے درمیان واقع ہونے والے ٹیڑھے آڑھے، خوش گوار اور ناگوار آزمائشوں سے بھرے ہوئے راستوں، مختلف موسموں کی سختیوں اور لطافتوں کے تجربات سے گزرتے ہوئے وزیر خانم کے پرکھے کس خزانے کی تلاش میں نکلے تھے جب کہ محض بنی ٹھنی کی اسرار کشائی ہی ان کی منزل تھی جس کی تصویر ان کے پرکھوں سے انھیں وراثت میں ملی تھی۔ اس جغرافیائی معلومات، ماحول کشی اور topography کا کیا محل تھا؟ تھامس ہارڈی کے ناولوں میں جگہ جگہ فطرت ایک زندہ وجود کے طور پر اپنے مختلف رخوں کے ساتھ ہمارے سامنے وارد ہوتی ہے۔ پہاڑ منجمد پہاڑ نہیں ہوتے، وہ زندگی سے لبریز محسوس ہوتے ہیں۔ فطرت کا ایک ایک مظہر جیسے زبان رکھتا ہے، ہم ہی نہیں چلتے سارے مظاہر ہمارے ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ وہ جتنے روح افزا اور حیات بخش ہیں اتنے ہی بے درد اور ہیبت ناک بھی ہیں۔ ہارڈی اپنی Topographical detail میں کہیں بخل سے کام نہیں لیتا، جیسے ہیمنگ وے کا بحری سفر ایک پورے رزمیہ کی صورت اختیار کر لیتا ہے جیسے سمندر بھی اس کے لیے ایک مکتب تھا اور اس مکتب سے جو اسے تحصیل علم ہوا ہے وہ اپنے قاری کو بھی اس میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ اس معنی میں فاروقی کی علمی و معلوماتی تفصیلات کے موقع و محل ہونے سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ کیا ہم 'آگ کے دریا' کے ابتدائی اس بڑے حصے کو خارج کرنے میں حق بجانب ہوں گے جو ماضی بعید کے انسانوں کے ذہنی، فکری اور مابعد الطبیعیاتی میلانات کا محضر بنا ہوا ہے اور جو آہستہ آہستہ بعد ازاں ایک ہند اسلامی مشترک تہذیب اور وسیع المشرب تصور کی بنیاد بنتا ہے۔ جس انسان دوست تصور کی تعمیر میں صدیاں صرف ہوئی تھیں بالآخر ایک سیاسی دھماکے نے اس کی دھجیاں بکھیر دیں۔ آزادی کی روشنیوں کے دامن سے یہ سیاہی خیز داغ روز بروز اور زیادہ گہرے ہوتے جا رہے ہیں۔ یہی المیہ 'آگ کا دریا' کا بنیادی تھیم ہے۔ یا عبداللہ حسین کے ناول 'باگھ' کے آخری سو سے زیادہ صفحات کی شعریت سے بھرپور دُھند آمیز Topography کو زائد قرار دے سکتے ہیں، جو جتنی اسرار آگیں ہے اتنی ہی ڈراونی بھی ہے جیسے اس تمام ماحول کی کیفیات سے اسد ہی نہیں ہم بھی گزر رہے ہیں۔ تھامس ہارڈی کا جغرافیائی محور تو محض Wessex کا گرد و پیش تھا، ڈکنس کا لندن، رسوا کا اودھ کا تہذیبی تناظر لیکن فاروقی کی نگاہ زمان و مکان کے وسیع رقبے اور وسیع تہذیبی و جغرافیائی وحدتوں کو محیط ہے۔ فاروقی نے جس گہری حسیت کے ساتھ کشمیر سے راجپوتانے تک کے مختلف مقامات کے سرد و گرم کو Visualize کیا ہے اور اسے اپنے ذاتی تجربے کا حصہ بنایا ہے اس میں قاری کو شریک کرنے کی پوری قوت ہے۔ فاروقی کے نزدیک حقائق یک رخی نہیں ہوتے ان کے پیش و پس میں بھی حقائق کی ایک ایسی دنیا آباد ہوتی ہے جسے ہم اپنے وجدان اور محسوسات کے ذریعے ہی دریافت کر سکتے ہیں۔ ذہن کی حدوں کی اپنی ایک حد ہے وجدان و محسوسات کے حدود بے کنار ہیں۔ فاروقی نے فطرت کو اسی معنی میں محض دیکھا یا اس کا محض تصور نہیں کیا ہے بلکہ انسانوں کی تہذیب و معاشرت اور ان کے ذہن و فکر پر جس طریقے سے وہ اثر انداز ہوتی ہے ان مشاہدات کو بھی ہر مقام پر مدنظر رکھا ہے:

''وسط بیساکھ کے دن تھے۔ ریواڑ اور لوہارو کی طرف سے آنے والی گرم ہوا میں جتنی گرمی تھی اس سے زیادہ گرد و غبار تھا۔ لیکن یہی گرد و غبار ہفتے میں چار یا پانچ دن سورج ڈھلنے کے کچھ

پہلے الور اور رتھمبور کے جنگلوں کی تھوڑی بہت رطوبت پی کر اور راستے کی گھنی جھاڑی جھنڈیوں سے ملاطفت کرتا جب گوڑگاؤں پہنچتا تو طوفان ابر و باد کی شکل اختیار کر لیتا تھا۔ گھنے درختوں سے ڈھکی ہوئی دلی پر بہت ساری مٹی اور اس سے بھی زیادہ ٹھنڈی ہوا کے جھونکے، بلکہ، جھکڑ، سارے میں غبار کی ہلکی سی چادر اور خنکی کا محبت اور مروت بھرا ماحول بچھا کر، دہلی اور مضافات کی ارض و غبرا کو خوش خوش کرتے، دو ڈھائی گھڑی کے کھیل کود کے بعد متھرا کی راہوں میں خود کو گم کرنے نکل جاتے اور دلی کے امیر و غریب، وضیع و شریف، جوان و پیر، سب کے کلیجے اور آنگن ٹھنڈے ہو جاتے۔" (ص12)

"ابھی بارشیں ٹھیک سے شروع نہیں ہوئی ہیں، لیکن جہلم کے دونوں کناروں پر آسمان بادلوں سے بھرنے لگا ہے۔ کل تک ہوا میں لطیف ٹھنڈک تھی، اب اس میں ڈل پر تیرنے والے گھاس اور بنفشہ اور سوسن کے پھولوں سے لدے ہوئے بجروں سے ہمکتے ہوئے رنگوں، سبز، کاسنی، سوسنی سرمئی، کا بول بالا ہے، اور لب دریا خوبانی کے پکتے ہوئے پھلوں جیسی سنہری زرد خوشبو مدھ ماتیاں کرتی ہے، سارا ماحول سرد ہو رہا ہے۔" (ص115)

"یہاں تو سر بفلک سرو کے پیڑ تھے، مغرور، سرافراز، پر اسرار کالے دیودار تھے۔ بھاری بھرکم، سہی قد، اتنے گھنے، اتنے، بخود پیچیدہ کہ لگتا تھا کوئی پرندہ انھیں اپنا مسکن نہ بناتا ہوگا، ان کی شاخوں پر گرم نوا بھی نہ ہوتا ہوگا۔ اور یہ خود بھی کسی چرند پرند سے بات نہ کرتے ہوں گے، سر بھی نہ ہلاتے ہوں گے۔ برف کی قلمیں جب ان کی ڈالی ڈالی اور پھر پتی پتی پر پھوٹ نکلتی ہوں گی تو بھی یہ کہتے کچھ نہ ہوں گے، بس شاید ذرا زمین کی طرف مائل ہو جاتے ہوں اور زبان حال سے کہتے ہوں کہ ہم ہیں تو یہیں کے، اب ہم کو حق نے سرفراز کیا ہے تو کبھی کبھی موت کی ٹھنڈک کا مزا چکھنے کے لیے یہ سنگین سوئیاں بھی ہمارے ریشے ریشے میں پیوست کر دیں۔ اچھا ہی تو کیا۔" (ص72)

☆☆☆

وزیر خانم کے بارے میں کوئی بھی گفتگو 'بنی ٹھنی' کے بھید بھرے کردار اور اس کے جمال دل افروز اور ناول میں آئندہ رونما ہونے والے واقعات یا خود وزیر خانم سے اس کے رشتے پر غور کیے 'بغیر کئی چاند تھے سرآسماں' کی معنویت اور پیش و پس کے مابین باطنی یا روحانی رشتے کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ مصنف نے محض 'برائے بیت'، 'بنی ٹھنی' پر فوکس نہیں کیا ہے۔ اس کی خوبصورتی میں ایک ساوی رنگ شامل ہے۔ جو انسان ہونے کے باوجود ایک اسطور سے کم نہیں یا یہ کہیے کہ وہ ایک زندہ وجود ہونے کے باوصف مہاراول کی تخلیق کم مخصوص اللہ کے حساس تخیل کا شاہ کار زیادہ معلوم ہوتی ہے جو مخصوص اللہ کی وحشت کا باعث ہی نہیں تھی یہ دیوانگی اس کے بعد کی نسلوں تک منتقل ہوتی رہتی ہے بلکہ کسی نہ کسی شکل میں یہ سلسلہ یعقوب بڈگامی ہی نہیں وسیم جعفر تک برقرار رہتا ہے۔

مخصوص اللہ کے علاوہ؟ کسی نے بنی ٹھنی کو دیکھا نہیں بس اس کی تصویر کا یہ کرشمہ تھا اور جب تصویر میں یہ تب و تاب تھی تو واقعتاً بنی ٹھنی کا از سر تا پا حسن کس قدر 'متشدد' ہوگا۔ میں اسے شدتِ حسن intencity of beauty سے تعبیر کرنا چاہوں گا:

"بنی ٹھنی کے طاق پر ہر شام چراغ جلتا تھا۔ کسی کو اس کے بارے میں پوچھنے کا یارا تو تھا نہیں،

لیکن شاید روز روز، شاید رات رات بھر جاگ کر، اسے دیکھتے رہنے کے باعث مخصوص اللہ نقاش کے مزاج میں کچھ وارفتگی پیدا ہو چلی تھی۔ اب وہ کئی کئی دن کام نہ کرتا، کئی کئی دن چپ رہتا، کئی کئی دن کھانا نہ کھاتا، یا برائے نام کھاتا۔ کبھی کبھی وہ گھر کے آنگن میں کھلے ہوئے بادام یا خوبانی کے شگوفوں کو گنتا اور گھر کے بچوں سے شرط لگاتا کہ کون سا شگوفہ کب ثمر کی صورت اختیار کرے گا۔" (ص73)

"اب داؤد نے ذرا سنبھل کر تصویر کو دیکھا۔ ایک لمحے کے لیے اس کے دل پر لرزہ سا طاری ہو گیا اور پھر یہ لرزہ اس کے ہاتھوں میں منتقل ہو گیا۔ عجب تیکھی سی مسکراہٹ تھی، ایسا لگتا تھا صاحب تصویر اس کے خیالات سے واقف ہو کر دل ہی دل میں اس پر ہنس رہی ہے۔ تم نے سمجھا بھی تو کیا سمجھا۔ فکر ہر کس بقدر ہمت اوست۔ میں تمھارے عام انسانی محدود تاملات سے بہت دور ہوں۔ داؤد نے پھر غور سے دیکھا، صاحب تصویر کے ہونٹوں پر ہلکی سی متبسم سرخی تھی اور چہرے کے صباحت آمیز رنگ میں کچھ گرمی سے جھلک اٹھی تھی۔ ابھی ابھی تو یہ تصویر صاف تصویر تھی، اب اچانک اس میں زندوں کی صفات کیسے پیدا ہو گئیں؟"

(ص132-33)

"بنی ٹھنی کی شبیہ کا راجپوتانے سے آنا اور محمد یحییٰ کے متین، نشیب، وفراز وقت وحیات سے باخبر، دانش مندانہ وجود کی اوپری تہوں کو چیر کر اس کے اعماق ہستی میں یوں ہلچل مچا دینا اسے اپنی پرسکون اور پرطمانیت زندگی میں کسی بڑے تغیر کا پیش خیمہ لگ رہا تھا۔" (ص113)

"لیکن کبھی کبھی نیند میں اسے ایسے مناظر دکھائی دیتے جنھیں وہ بالکل پہچانتا نہ تھا۔ بہت دور، بالکل حد نگاہ کے پاس، بلند ہیکل جانوروں کی قطاریں چپ چاپ گزرتی ہوئی، پاس میں کہیں پانی چمک رہا ہے لیکن جب میں قریب جاتا ہوں تو پانی غائب ہو جاتا ہے۔ پلٹ کر دیکھتا ہوں تو سری نگر سے شالیمار کو جانے والی شاہراہ ہے اور ایک طرف نگین کا فیروزی مائل پانی، جھمک رہا ہے اس کی آنکھ کھل جاتی اور وہ دیر تک کروٹیں بدلتا رہتا کہ اس خواب کا مطلب ومنشا کیا ہے، کیا اس میں میرے لیے کوئی اشارہ ہے؟" (19-118)

"ایک رات محمد یحییٰ نے خواب دیکھا کہ اس کے سینے میں وہی پرانا درد ہے، لیکن درد اس بار نہ گھٹ رہا ہے نہ بڑھ رہا ہے، بس ایک گونج سی ہے، جیسے چشمۂ شاہی میں آبشاروں کے گرنے کی آواز کہ ایک ہی رفتار سے کانوں میں چلی جا رہی تھی۔" (ص126)

بنی ٹھنی یا من موہنی ایک مرتبہ وزیر خانم کو بھی اپنے خواب میں ہل چل سی مچا دیتی ہے لیکن وہ یہ راز سمجھ نہیں پاتی۔ آگے چل کر وزیر خانم کو جب اپنے حسن طلسم خیز کا شعور پیدا ہوتا ہے تو "اسے اپنے حسن کی ساحرانہ کشش اور اپنی روح میں انگڑائیاں لیتی ہوئی موہنی کا احساس ہو گیا تھا۔" گویا اسے کسی نہ کسی وسیلے سے بنی ٹھنی سے اس کے آبا کے طلسماتی رشتے کا پتہ چل چکا تھا۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ مخصوص اللہ کی بنی ٹھنی بالآخر اتنی نسلوں کے بعد وزیر خانم کی صورت میں پھر اپنا وجود پا لیتی ہے۔ بنی ٹھنی بھی مہارا ول کی چھوٹی بیٹی تھی اور وزیر خانم بھی یوسف سادہ کار کی سب سے چھوٹی بیٹی تھی۔

اب ذرا وسیم جعفر کی زبانی وزیر خانم کے دلربا سراپا کا یہ نقشہ دیکھیں:

"کسی انتہائی خوبصورت لڑکی کی تصویر تھی۔ اس کی عمر یہی چوبیس پچیس سال کی رہی ہوگی۔

سانولا رنگ، لیکن اس قدر تر و تازہ چہرہ گویا کسی نے سوہن کے پھول کا جوہر نچوڑ کر رکھ دیا ہو۔ سیدھی، نازک سی ناک، لیکن دونوں نتھنے ذرا پھڑکتے ہوئے سے، جیسے اس نے کوئی اچھی بات سنی ہو یا کوئی اچھی بات کہنے والی ہو۔ کوئی ڈیڑھ دو سو برس پرانی تصویر دو چشمی تھی لیکن اس زمانے کی عام تصویروں سے برخلاف صاحب تصویر کو یوں دکھایا گیا گویا وہ مصور، اور تماشائی دونوں کے وجود کا پورا احساس رکھتی ہو۔ اس کی آنکھوں میں جنس اور شباب کا ایسا بھرپور شعور تھا کہ میرا دل زور زور سے دھڑکنے لگا۔ لگتا تھا یہ تصویر اپنی آنکھ یا ابرو سے مجھے کوئی اشارہ کرنے والی ہے لیکن اس اشارے میں کوئی رکاکت یا سوقیانہ پن نہ تھا، بلکہ ایک طرح چنوتی تھی کہ کیا تم اس فتنہ سامانی سے عہد برآ ہونے کا دل رکھتے ہو؟ سڈول چہرے پر بڑی بڑی آنکھیں ان پر لمبی لمبی پلکیں لیکن سایہ فگن نہیں، چلمن کی طرح کچھ اٹھی ہوئی۔ آنکھوں کا رنگ شربتی، گہرا اور ہلکی سی سنہری دمک لیے ہوئے، اور سفیدی ایسی سفید اور اس میں ہلکی سی ٹھنڈک کی ایسی کیفیت جیسے تازہ کھلا ہوا گل مشکی۔ آہو کی سی لمبی سڈول گردن گردن میں مالاے زمرد، نولڑوں کا، لیکن سب دانے برابر کے اور ہم رنگ، ہم شکل تھے۔ گلے کے نیچے تک وادی شانہ میں چنے کی دال کے برابر زمرد ہی زمرد تھے جن کی سبزی آنکھوں میں ہری دوب کی طرح کھبی جاتی تھی۔ آنچل سر پر نہ تھا، اور صاف معلوم ہوتا تھا کہ صاحب تصویر کو آنچل کے ڈھلک جانے کا علم ہے۔ سنہرے بادلے سے پٹا ہوا آسمانی دوپٹہ شانے اور سینے کو بے پروائی سے کچھ ڈھک رہا تھا، کچھ نمایاں کر رہا تھا۔ بہت گھنی چوٹی، تھوڑی سی کھلتی ہوئی ہر لٹ میں ایک دو موتی ٹکے ہوئے، گویا بے خیالی میں وہاں الجھ گئے ہوں۔"
(ص 40-41)

ب بنی ٹھنی کے اس سراپا کے اندر وزیر خانم کے طلسماتی حسن کا عکس دیکھیں:

"کاسنی رنگ کی کامدار ساری، پلو سے سر ڈھکا ہوا، لیکن ساری اس قدر باریک تھی کہ سر کا ایک ایک بال، مانگ میں چنی ہوئی افشاں کے ذرے، ماتھے کے جھومر میں جڑے ہوئے یاقوت، ہیرے، گومید اور تامڑے صاف جھلکتے تھے۔ کھلتا ہوا گندمی رنگ، منہ پر بہت ہلکی سی مسکراہٹ کی شفق اور مصور اس قدر مشاق تھا کہ مسکراہٹ کی وجہ سے کانوں کی لوؤں کی سرخی اور خفیف سا کھنچاؤ تک دکھائی دیتا تھا، بلکہ محسوس ہوتا تھا۔ بڑی بڑی جامنی آنکھیں، پتلیوں کی سیاہی میں نیلگونی جھلکتی ہوئی، سیدھی ناک، بظاہر ذرا لمبی، لیکن دوبارہ دیکھیں تو بالکل مناسب معلوم ہو، ناک میں بڑا سا بلاق جس میں ایک سرمئی موتی۔ گردن اونچی اور نازک، نخوت اور اعتماد کی بلندی اس میں نمایاں تھی۔ گردن میں گول ترشے ہوئے جانمیا کے دانوں کا ہار، جس میں جگہ جگہ کسی زردی مائل گلابی پتھر کے بڑے بڑے دانے کشمیری ناشپاتیوں کی شکل میں تراشے گئے تھے...... نازک سی ٹھوری پر ایک تل، گویا آنکھوں کی روشنی سے چشمک کر رہا ہو۔ ساری کے بارے میں کہنا مشکل تھا کہ ریشمی تھی یا کتاں کی، لیکن مصور نے عجب صناعی دکھائی تھی کہ شفافیت کے باوجود اس میں بدن کی نمائش کا کوئی شائبہ نہ تھا۔ لڑکی نے ساری کے پلو کو ایک ہاتھ سے سنبھال رکھا تھا، اس طرح کہ ہتھیلی کی حنا جھلک رہی

تھی، اور مخروطی لطیف انگلیوں کی پوروں میں بھی مہندی کی ہلکی سی لکیر تھی۔ انگوٹھی صرف ایک، لیکن بہت بڑے یاقوت کی جس کے چاروں طرف ہیرے جڑے ہوئے تھے۔ سڈول کلائی میں جڑاؤ آرسی تھی اور دودھ جیسی نرم اور شیریں انگلیوں میں نیلگونی مائل سرمئی کنول کی بڑی سی شاداب کلی، دوسرے شانے کے ساتھ صرف بازو دکھائی دیتا تھا، لیکن یہ معلوم ہوتا تھا کہ ہاتھ گود میں رکھا ہوا ہے۔" (ص110)

فاروقی کے احساسِ جمال میں جو شدت ہے، اس کا مظاہرہ وہ بار بار کرتے ہیں جہاں موقعہ ملتا ہے وہ وزیر خانم کی ایک نئے زاویے سے شبیہ سازی کرنے لگتے ہیں اس طرح انھوں نے وزیر خانم کے ایک ایک عضو، ایک ایک جنبش، ایک ایک پہلو اور ایک ایک رُخ کی تصویر کو اپنے تخیل کی غیر معمولی قوت سے کچھ اس طور پر کھینچا اور اسے سینچا ہے کہ ان کی سانسوں کی دھمک تک اس میں سنی جاسکتی ہے۔ ایک طرف تو حسن اس پری وش کا اور پھر بیاں فاروقی کا۔ فاروقی کی لفظی شبیہ سازی شعریت سے بھرپور منہ بولتی صناعی کا نمونہ ہے جس میں جتنی لطافت ہے اتنی ہی وہ پر جلال بھی ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ:

"Farooqui takes delight in the artifice of writing."

جیسا کہ عرض کر چکا ہوں فاروقی کا احساسِ جمال بے حد متشدد ہے۔ لفظوں میں شبیہ سازی کا فن ہی انھیں نہیں آتا بلکہ وہ احساسی طور پر اپنے قاری کو بھی اپنے تخیل اساس بصری تجربے کے ساتھ ہم آہنگ کر لیتے ہیں، وہی لطف و لذت جو شبیہ سازی کے لمحوں میں وہ کشید کرتے ہیں ان کا قاری ان سے کم لذت اندوز نہیں ہوتا۔ یہ محض تخیل کی کرشمہ سازی نہیں ہے، لسانی قوت و مہارت کا جوہر بھی ہے جو ایک خوبصورت برہنہ جسم کو جلا کر خاک کر دینے والے شعلہ صفت جسم میں بدلنے کی طاقت رکھتا ہے۔ جیسے لفظوں کی درزوں سے خوشبوؤں سے معمور آتشِ گل کے چشمے پھوٹ رہے ہوں۔ جسم کیا ہے؟ سرتاپا موسیقیائی ہم آہنگی کا نمونہ جیسے ہم دیکھ ہی نہیں رہے ہیں، سن بھی رہے ہیں۔ ایک ناممکن الوجود ہستی جو محض کسی مصور کا خواب ہی ہوسکتا ہے، جسے ہم چھو سکتے ہیں لیکن وہ سرتاپا ایک آگ بھی ہے جسے چھو لیں تو سارا وجود ہی جل کر خاک ہو جائے۔ فاروقی کا کمال ہے کہ انھوں نے حسن کی برہنگی کو تقدیس کا درجہ دے دیا ہے۔ ڈر لگتا ہے کہ ہماری نظریں اس برہنہ بدن کی شفافیت اور پاکیزگی کو میلا نہ کر دیں۔ وزیر خانم بھی بالآخر ایک عورت ہی ہے، میرزا فخرو کو ذہنی و جذباتی سطح پر جسے تذبذب تھا اور جسے مطلوب و معشوق بننے میں زیادہ دلچسپی ہے مرد کی آتش لمس اس کے شمعِ پندار کو آن کی آن میں پگھلا کر ڈھیر کر دیتی ہے۔

"میرزا فتح الملک بہادر جہاں تھے وہیں ٹھٹک کر سناٹے میں آگئے۔ سڈول، کسی ہوئی سرینیں اور زانو گویا سانچے میں کے ڈھالے ہوئے، چیتے کی سی پتلی کمر میں خم، پیٹ بالکل مسطح اور بےشکن، اس پر فالتو چربی کیا، فالتو بوٹی کا بھی نام نہ تھا، جھکی ہوئی کمر اور پیٹھ کے باعث چھاتیاں رو بہ زمین لیکن ڈھلکن یا ڈھیلے پن سے قطعاً عاری اور سر پستاں کی سختی اور سرمئی رنگ بخوبی نمایاں، لمبے گھنے گیسوؤں کا آبشار تھا کہ پیٹھ پر اور چہرے پر سے گزر کر زمین کی جانب رواں تھا۔ صراحی دار گردن اور نازک گلا بےشکن، سارا بدن زیور یا آرائش کے عاری ہونے کے باوجود جگمگاتا ہوا سا لگ رہا تھا..." (ص802)

وزیر خانم کے کردار تک پہنچنے میں فاروقی کو کئی زمانے اور کئی پر پیچ مسافتیں طے کرنی پڑیں کیونکہ وزیر خانم ایک اعتبار سے من موہنی ہی کا دوسرا جنم ہے اور یہ دوسرا جنم نوآبادیات کے عروج اور مغلوں کے زوال کا عہد ہے۔ بنی ٹھنی

کی تصویر جتنی بولتی ہے یا تصویر میں اس کے بدن کی زبان جتنی منہ پھٹ ہے، وہ اتنی ہی منہ بند اور مکمل سپردگی کا نمونہ ہے۔ مہار اول خود ایک نفسیاتی کیس ہے، جو خود اپنے خلق کردہ پیکر وجود کی تاب نہیں لا سکا۔ اس کے نزدیک یہ ایک ایسا مقدس، شفاف اور انوٹھا پیکر وجود ہے جس پر کسی دوسرے کی نگاہ بھی پڑ گئی تو اس کی فطری پاکیزگی اور معصومیت غارت ہو جائے گی۔ لیکن حسن تو خود بے تاب تھا جلوہ دکھانے کے لیے اور یہ دیکھنے کے لیے کہ وہ انوٹھی کیوں ہے؟ مخصوص اللہ رنگوں اور لکیروں میں اس کے سراپا کو ایک ایسے خیال و خواب میں بدل دیتا ہے جو وزیر خانم تک پیچھا نہیں چھوڑتا کیونکہ بنی ٹھنی کی زندگی کا خاکہ ادھورا ہی رہا تھا۔ وہ ایک بے چین روح کی مانند بھٹکتی رہتی ہے اور بالآخر وزیر خانم کے پیکر میں اپنی تکمیل کر پاتی ہے۔ وزیر خانم اور بنی ٹھنی میں قدرِ مشترک کے طور پر اگر کوئی چیز ہے تو وہ ہے ان کا سحر انگیز حسن و جمال۔ بنی ٹھنی یا یہ کہیے کہ من موہنی کی نال رجواڑوں میں گڑی ہے جو اس عہد کے مقتدرہ ہی کا ایک حصہ تھا، وزیر خانم اگر چہ محمد یوسف سادہ کار جیسے ایک پیشہ ور کی بیٹی ہے لیکن اس کے ارادے کی پختگی اور اعتماد کی توانائی کا اس کے انفرادی تشکیل میں خاص حصہ تھا۔ وہ وسیم جعفر کے لفظوں میں 'پیچیدہ مزاج' ضرور تھی اور اس کا میلان اکثر دروں بینی اور کبھی بروں بینی کی طرف ہو جاتا ہے، کبھی تکون، کبھی یقین اور کبھی تشکیک کے تجربوں سے بھی وہ دوچار ہوتی ہے لیکن ایک سطح پر اس میں ایک استقلال بھی پایا جاتا ہے جو اسے اپنے مرکز سے نہیں ہٹنے دیتا۔ عورت کے انفراد کا اس کا ایک تصور ہے اور اس کا اصرار بھی اسی بات پر ہے کہ مرد بھی اس کی پسند و ناپسند، اس کے جذبات و خیالات اور اس کی خواہشات کو تسلیم کرے۔ عورت کی جسمانی سپردگی کے معنی اس کے انا اور اس کی شناخت کی سپردگی کے نہیں ہیں۔ وہ وفا و ایفائے عہد کا جواب وفا و ایفائے عہد سے چاہتی ہے لیکن امراء رؤساء ہی نہیں نو آبادکاروں کے اِدھر اُدھر منہ مارنے کی عادات سے بھی وہ پوری طرح واقف ہے۔ وہ اپنی زندگی میں آنے والے مردوں کا اکثر تجزیہ کرتی ہے۔ جب نواب شمس الدین احمد اس کی زندگی میں نہیں آئے تھے تب تک مارسٹن بلیک کی بے لوث محبت وہ بھول نہیں پاتی۔ بلیک کی آرزومندی میں کوئی جھول نہیں تھا۔ اس میں اپنے دوسرے نو آبادکاروں کی طرح ریاکاری اور معاملہ فہمی بھی نہیں تھی:

> ''وزیر خانم کی نظر میں مارسٹن بلیک کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ اٹھائیس سال کی ہی عمر میں کپتان اور اس پر طرہ یہ کہ اسسٹنٹ پولیٹیکل ایجنٹ بن گیا تھا۔ وہ دنوں کے خواب دیکھ سکتی تی جب جرنیل اختر لونی (General David Ochterlony) کی طرح مارسٹن بلیک بھی دہلی میں جرنیل کے عہدے پر اور حویلی کے دربار میں ریزیڈنٹ مقرر ہوگا اور مارسٹن بلیک کی دسری خوبی (یہ خوبی انگریز کمیدانوں وغیرہ میں شاذ تھی) یہ تھی کہ وزیر خانم سے تعلق پیدا کرنے کے بعد اس نے کسی بھی ہندوستانی یا فرنگی عورت کی طرف آنکھ بھی اٹھا کر نہ دیکھا تھا۔'' (ص177)

ولیم فریزر جو مارسٹن بلیک سے کہیں اونچے درجے پر فائز تھا، وزیر خانم کی اس پر نگاہِ انتخاب پڑ جاتی ہے لیکن وزیر خانم کو علم تھا کہ وہ ایک بے حد بد اخلاق اور بدکلام شخص ہے۔ اکثر نو آبادکار افسروں کی طرح اس کی بھی کئی بیبیاں ہیں وہ امرد پرست بھی ہے۔ ہندوستانی امراء و نوابین سے اس نے یہ ساری عادات سیکھی تھیں مگر وہ اردو و فارسی شاعری کا بھی دلدادہ تھا اور ہندوستانی رنگ میں رنگا ہوا تھا۔ وزیر خانم اس کے اعلیٰ منصب اور نہ ہی اس کے مذاقِ شعر سے مرعوب ہوتی ہے۔ وہ یہ بھی جانتی تھی کہ اس کی طرف سے اگر رشتے کی پہل ہوتی ہے تو اسے درگزر کرنے کے معنی بہت سی مصیبتوں کو دعوت دینے کے ہیں، لیکن یہاں وہ اپنے ضمیر کے تقاضے کا پاس رکھتے ہوئے مستقل مزاجی کا ثبوت دیتی ہے۔ ولیم فریزر جب نواب یوسف خاں (وزیر خانم کے بہنوئی) کے توسط سے وزیر خانم کو بلا بھیجتا ہے تو وہ بڑے مخمصے میں

پھنس جاتی ہے۔وہ خیال کرتی ہے کہ فریزر"اگر کچھ اشارہ ہی کر بیٹھے تو جواب کیا دوں گی۔۔۔جواب کچھ بھی نہیں۔ہم لوگ جواب نہ دیں یہی جواب ہے اور اگر وہ خفا ہو گئے تو ہو جائیں خفا میری بلا سے۔ایسوں کو تو میں اپنی پیزار پر رکھوں ہوں"
وزیر خانم کے یہی وہ تیور ہیں جو آخر تک برقرار رہتے ہیں، لیکن نواب شمس الدین احمد خاں کی شخصیت میں کچھ ایسی دلآویزی تھی کہ وہ جسم و جان کے ساتھ اپنا آپا ان کے سپرد کر دیتی ہے۔ایک ایسے مرد کی صورت میں وہ اس کے دل و دماغ پر محیط ہو جاتے ہیں جیسے وہی اس کی منزل تھی:

"تجربہ زیست نے اسے بھلے برے کی تمیز، اور عام چاہنے والوں کے تئیں عام طور پر رعونت کا برتاؤ بھی سکھا دیا تھا۔اسے اپنی تکمیل کے لیے مرد کی ضرورت نہ تھی۔مرد کے ذریعہ وہ اپنی شخصیت اور وجود کا اثبات چاہتی تھی۔اس کا گمان تھا کہ اگر دنیا میں محبت کہیں ہے تو وہ عورت کے لیے ہے۔یعنی عورت چاہے، اور اپنی مرضی کے علاوہ کسی کی پابند نہ ہو۔وہ کہتی تھی کہ مرد چاہتے نہیں ہیں، وہ چاہے جانے کے احساس کے دلدادہ ہیں اگر ان کو چاہے جانے میں لطف آنے لگے تو یہ گویا ان کا چاہنا ہے۔اصل چاہ تو عورت کی ہوتی ہے لیکن عورت اگر سوچ سمجھ کر نہ چاہے، فریب میں مبتلا ہو جائے، تو اسے اپنی بھول کی بہت بھاری قیمت بھی ادا کرنی پڑ سکتی ہے مگر یہ قیمت بھی گوارا ہے اگر وہ مرد میں چاہے جانے کا احساس پیدا کر سکے اور اس طرح مرد کی شبیہ میں اپنی شبیہ دیکھ سکے۔" (ص572)

وزیر خانم کو اس چیز کا بھی سخت شکوہ وملال تھا کہ وہ مرد کیوں نہیں پیدا ہوئی۔اگرچہ اس نے اپنی اخلاقیات کا ایک علیحدہ خاکہ بنا رکھا تھا اور ان رسومات پر وہ لاف و گزند بھی کرتی ہے جو اس کی ذہن و ضمیر کی آزادیوں کی راہ میں مانع آتی ہیں۔وہ مرد کی کمزوریوں بلکہ اس کی نفسیات سے بھی بڑی حد تک باخبر ہے۔بہر حال اس سیلاب بلا کو کسی مضبوط پشتے کی پناہ بھی درکار تھی۔بلیک کی پناہ گاہ ایک ساعتِ خواب کی مانند ہو پاتی اور پھر آن کی آن میں آنکھوں سے اوجھل ہو جاتی۔نواب شمس الدین احمد خاں اس کی زندگی میں کیا آتے ہیں گویا ایک بسیط و عریض آسمان اس کے وجود پر محیط ہو جاتا ہے لیکن اس بھرم کو ٹوٹنے میں بھی دیر نہیں لگتی۔یہ ضرور ہے کہ نواب کی شہادت کے ہولناک حادثے کے بعد نواب صاحب کا نقش اس کے مخضر روح پر اس قدر گہرا بیٹھ جاتا ہے کہ مارسٹن بلیک اور آغا مرزا تراب علی کے نقوش بہت ہلکے پڑ جاتے ہیں۔ایک جگہ وہ اپنے باطن میں ماضی و حال کا تجزیہ کرتے ہوئے خیال کرتی ہے:

"لیکن میرے نواب صاحب مرحوم، وہ بھی میرے لیے کیا کر گئے جو میں ان کی یاد کو کلیجے سے لگائے اپنی روح کو رنڈ سالہ پہنائے دن رات ایک کردوں۔لیکن وہ بچارے آغا صاحب بھی تو مجھ پر جان چھڑکتے تھے اور کیوں نہیں، آخر میں ان کی بڑھاپے کی بیوی اور ان کے بڑھاپے کی اولاد کی ماں تھی مگر میں ہی ان کی جان کو نہ سہائی۔بچارے شہید موت مرے اور کیسی بے کسی اور غریب الوطنی کی موت مرے۔مجھے ان سے لگاؤ تو تھا ہی، اور ان کی ناز برداریوں کے سبب یہ لگاؤ اور بھی بڑھ گیا تھا لیکن یہ ناز برداریاں میرے دل سے نواب شہید کی یاد نہ چھڑا سکیں۔بلیک صاحب بھی مجھے یاد آتے رہے ہیں لیکن ان سے زیادہ مجھے میرے بچوں کی یاد ستاتی رہی ہے پر میرے نواب صاحب تو جانے کس دنیا سے کتنی موہنیاں میرے لیے سیکھ کر پیدا ہوئے تھے کہ ان کی ایک ایک بات کی یاد ناخن تلے کی پھانس کی طرح ہر وقت میرے جی میں زندہ ہے۔وہ میری بوٹیاں کاٹ ڈالتے پھر بھی میرے بدن کا

ہر ریشہ میرے لہو کی ہر بوند انھیں کا نام پکارتی اور یہ اس وجہ سے نہیں کہ وہ جوان خوبصورت تھے، مظلوم تھے، صاحب ثروت تھے۔ نہیں میرے ان کے دل کا سنجوگ ہی کچھ تھا۔"

(ص659)

یہ تاریخ کا وہ اندوہ ناک دورانیہ تھا جب سلطنتِ مغلیہ کے تابوتِ زوال پر آخری کیل ٹھونکی جارہی تھی اور قلعۂ معلیٰ کے باہمی رنجشوں اور سازشوں کے ماحول میں میرزا فخرو اور وزیر خانم کی رسمِ نکاح اور پھر رخصتی کا انعقاد پورے اہتمام کے ساتھ ہوتا ہے اور پورے شان و شوکت سے قلعے میں دلہن کی پالکی کا استقبال کیا جاتا ہے۔ وزیر خانم کے لیے یہ دنیا ہی کچھ اور تھی جس کے بارے میں تصور بھی مشکل تھا۔ وہ میرزا فخرو کے ذوقِ شعری، ان کی خوش نفسی، ان کی خوش مذاقی سے محظوظ ضرور ہوتی ہے، لیکن "وزیر کے دل میں بسنے والے ابھی کوئی اور تھے، وہ صاحبِ عالم و عالمیان کو ایک فرض کے طور پر سنبھالنے کو بالکل تیار تھی، لیکن معشوق یا دہ بھی نہیں تو دوست ہی کے رتبے پر انھیں متمکن دیکھنے پر اس کا دل راضی نہ ہوتا تھا۔" وہ اتنے الم ناک مراحل سے گزر کر آرہی تھی کہ نہ تو کسی خوش خواب کا اسے یارا تھا اور نہ کسی خوش تعبیر پر اسے تسلی تھی۔ عین حجلۂ عروسی میں اس کے دریچۂ ذہن سے یہ خیال جھانکنے لگتا ہے کہ "کیا میری تمام سرگذشت حیات کھوئے ہوؤں اور گزرے ہوؤں کی جستجو یا ان کی یادوں ہی میں تمام ہو جائے گی؟" یہ سوچ کر وہ یک لخت خوف زدہ ہو جاتی ہے۔ قلعہ کی روشنیوں نے اسے بقعۂ نور ضرور بنا رکھا تھا لیکن اسی روشنی کے عقب میں گہری تاریکی کچھ زیادہ ہی گہری ہوتی جارہی تھی۔ وزیر خانم کو دس گیارہ برس کا ایک طویل عرصہ میرزا فخرو کی رفاقت میں گزرا جس میں آرام و آسائش کی کوئی کمی نہ تھی مگر مستقبل قریب کے دلدوز اندیشے بھی اس کے دامن گیر تھے۔ شہنشاہ دوراں کے حدود سلطنت قلعۂ معلیٰ تک محدود ہو کر رہ گئے تھے۔ میرزا فخرو کی ولی عہدی بھی ایک بھرم سے کم نہ تھی جو کچھ بھی بچا کھچا شیرازہ تھا وہ بس بکھرنے ہی والا تھا اور اس سے پہلے کہ خوف کی تلوار سروں پر ٹوٹ گرے۔ میرزا فخرو بھی یکا یک بیمار ہوئے اور آناً فاناً اس جہانِ فانی سے رخصت ہو گئے۔ وزیر خانم کی آزمائشوں کے کئی دور گزر چکے تھے لیکن عمر کے اس حصے میں اب اس کے اعضا میں وہ سکت نہ تھی کہ بے گھری، بیوگی یا از سرِ نو ازدواجی زندگی کے تجربے کا بوجھ برداشت کر سکے۔ وہ پوری طرح تھک چکی تھی، ٹوٹ چکی تھی، دو چراغ اس کی ڈھارس تھے انھیں پر اکتفا کر کے اور انھیں کی روشنی میں وہ اس دہلی کو خیر باد کر دیتی ہے، جہاں اس نے اپنی ترجیحات کے تحفظ کے لیے تن تنہا پوری ایک جنگ لڑی تھی۔

بنی ٹھنی نے یہ جنگ نہیں لڑی، اس کا یہ معصوم سا خیال کہ جسے اپنی غیر معمولی خوبصورتی کی وجہ سے سات پردوں میں رکھا جارہا ہے۔ دوسرے یا کسی مصور کی نظر میں وہ کیسی ہے؟ اس کے باپ کے نزدیک ایک بڑی بغاوت تھی جو اسی کے لیے بلائے جان بھی ثابت ہوتی ہے۔ وہ جس کا قتل محض ایک نشتر سے ہو سکتا تھا، تلوار سے بر سر عام اس کی گردن اڑا دی جاتی ہے۔ 'مرد اساس معاشرے' کی اس کوتاہ بینی اور خصوصاً مرد کے تحکمانہ مزاج سے وزیر خانم اس قدر آگاہ تھی کہ 'نکاح' کی رسم تک کو وہ عورت کے لیے پابند سلاسل کے طور پر قانونی سند خیال کرتی ہے۔ ان وقتوں میں کسی عورت کا اپنے اصولوں کا دفاع کرنا اور اپنے ضمیر کی آزادی کے تحفظ کو برقرار رکھنا اتنا آسان نہ تھا۔ من موہنی کو کسی صفائی کا موقعہ بھی نہیں دیا جاتا اور دیکھتے ہی دیکھتے قدرت کی صناعی کے ایک نادر پیکر وجود کو برائے ناموس قتل کر دیا جاتا ہے۔ وزیر خانم سر جھکانے والوں میں سے نہیں تھی بلکہ دوسرے کو اپنی اخلاقیات کے سامنے سرنگوں کرنے کا غیر معمولی مادہ بھی رکھتی ہے۔ اس کے لیے دوسروں کی شرائط پر جینا بھی ایک طرح کی موت ہے اور من موہنی اس موت کا مزہ چکھ چکی تھی۔ وزیر خانم کا فہم و ادراک ان ادوار کے پڑھے لکھے مردوں اور عورتوں سے زیادہ حساس تھا، انسان شناسی کا جوہر جس کے ساتھ مقدر ہے۔ وزیر خانم یا من موہنی واقعتاً جیسی تھیں فاروقی کے ماہرانہ لفظی شبیہ سازی کے ہنر نے انھیں از سرِ نو خلق کیا ہے بلکہ

گڑھا ہے اسی معنی میں 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' کو بھی گڑھا گیا ہے۔ اسی لیے کہا جاتا ہے کہ Novels are made اور فاروقی کا ناول بلاشبہ اپنے طرز و تکنیک کے اعتبار سے ایک منفرد ترین گڑھا ہوا اور ایک عہد ساز مہابیانیہ meta narrative ہے، جو چھوٹے چھوٹے بیانیوں کے درمیان اپنی ایک الگ ہی ڈھب دکھا رہا ہے۔

علی اکبر ناطق

شمس الرحمن فاروقی ایک عہد کا مرقع

ہم چھوٹے تھے، تیرہ چودہ برس کے۔ گاوں میں رہتے تھے، پنجاب کے شہر اوکاڑا کے پاس۔ زمانے کا پھیر کہیے یا ہماری قسمت، جہاں گھر تھا، اُس کے سامنے یونین کونسل کا آفس تھا۔ یونین کونسل میں ایک لائبریری تھی۔ کسی دیہات میں اول یونین کونسل کا بننا، وہ بھی گھر کے سامنے، پھر اُس میں لائبریری قائم ہونا اور وہیں قریب ہمارا پیدا ہوجانا، یہ سب باتیں حادثے سے کم نہیں۔ یہاں وہ ساری کتابیں پڑھ لیں جنھیں شاید یونیورسٹی اور کالج میں ممنوعہ قرار دے کر داخلِ دفتر کردیا جاتا ہے تاکہ طلبا کی ادبی تربیت خدانخواستہ قومی ترانے سے آگے بڑھ نہ جائے۔ یہیں سے فاروقی صاحب کی اور ہماری جان پہچان ہوئی، جب ایک کتاب تفہیم غالب اور دو جلدیں شعر شور انگیز کی پڑھنے کو ملیں۔ یہ کتاب اور اِسی طرز کی دیگر کتابیں ہندوستان کے شہر دہلی سے یہاں کیسے پہنچیں، یہ ہمارا مسئلہ نہیں مگر ہوا یہ کہ اِنھی کے ذریعے پہلے غالب اور میر سے محبت ہوئی، پھر خود فاروقی صاحب سے ہوگئی۔ وقت گزرتا گیا۔ ہم نے جو رشتہ میر و غالب سے عقیدت کا شعر شور انگیز اور تفہیم غالب سے آغاز کیا تھا، وہ مولوی محمد حسین آزاد کی آبِ حیات سے ایسا وسیع ہوا کہ پھیلتا ہوا اردو کے تمام کلاسیک شاعروں تک نکل گیا اور مولانا سے محبت کا عریضہ بھی اُنھی عرصوں میں ہاتھ لگا۔ ہمارا وطیرہ تھا، سکول سے آتے، بستہ پھینکتے، قریب دو گھنٹے میں بھینسوں کو چارہ ڈال کر کلاسیکل ادب کی کتاب پکڑ لیتے۔ اُنھیں دنوں کا ایک مزیدار واقعہ سُن لو۔ یہ ۱۹۹۱ کا زمانہ تھا۔ معمول کے مطابق گھر کے سامنے سے گزرتی سڑک کے کنارے چار پائی بچھائے لیٹے تھے۔ نیچے ٹھنڈے پانی کا نالہ بہتا تھا اور اُوپر شیشم کے درختوں کے سائے تھے۔ فاروقی صاحب کی ایک کتاب تفہیم غالب پڑھ رہے تھے، جو دہلی سے غالب انسٹیٹیوٹ نے چھاپی تھی۔ ہم غالب کے اشعار کے معنی و مفہوم میں کھوئے تھے اور طبیعت پر سحر طاری تھا۔ اچانک سڑک سے گزرنے والی ایک موٹر سائیکل گرِ گئی۔ موٹر سائیکل پر مرد کے پیچھے غرارہ پہنے عورت سوار تھی اور غرارہ کیا تھا بقول میر،

آنچل اُس دامن کا ہاتھ آتا نہیں
میر دریا کا سا اُس کا پھیر ہے

مگر خدا کا کرنا ایسا ہوا کہ وہ دریا کا سا پھیر موٹر سائیکل کے پہیے کی تاروں میں آگیا۔ پہیہ گھومنے کے ساتھ غرارہ تاروں میں پھنستا چلا گیا اور ایسا پیچ در پیچ پھنسا کہ عین ہمارے گھر کے سامنے آکر وہ دونوں گر گئے۔ خاتون موٹر سائیکل کے نیچے آگئی اور غرارہ تاروں کے بیچ۔ اب بیچارا وہ آدمی جیسے ہی موٹر سائیکل اُٹھانے لگتا، بی بی درد کی کراہ سے چیخ مارتی۔ چنانچہ وہ موٹر سائیکل پکڑ کر کھڑا ہوگیا اور چار پانچ منٹ تک کھڑا دیکھتا رہا کہ شاید کوئی مدد کو آئے۔ سڑک بالکل ویران تھی۔ یہاں مَیں تفہیم غالب میں مگن اور ایسا مگن کہ پاس کے حادثے کی خبر تک نہ ہوئی۔ فاروقی صاحب کی شرحوں میں غروب رہا۔ اِتنے میں والد صاحب باہر نکل آئے۔ اُنھوں نے جب دیکھا کہ عورت بیچاری گری پڑی ہے اور مرد موٹر سائیکل پکڑے کھڑا ہے اور میرا برخوردار مزے سے لیٹا کتاب میں مصروف ہے، تو وہ سیدھا میری طرف آئے، کان پر ایک جما کردی اور کتاب ہاتھ سے چھین لی۔ اُس کے بعد دونوں خاتون کے غرارے کو موٹر سائیکل کی تاروں سے نکالنے

لگے، مگر وہ اِس طرح پھنس گیا تھا کہ ہزار کوشش کے باوجود غرارہ، پُر پیچ و خم کے پیچ و خم نہ نکلے۔ آخر گھر سے قینچی منگوائی اور بڑی مشکل سے کاٹ کاٹ کے تاروں سے نکالا، یعنی طرہ کے پیچ و خم کھول کر اُسے دھجیوں میں تبدیل کیا اور یوں خاتون ظالم کے خدوخال کا بھرم کھلا اور وہ بچاری پہیے کی تاروں سے آزاد ہوئی۔ تب ایک چادر گھر سے لا کر اُسے دی اور دوبارہ موٹر سائکل پر سوار کرایا۔ اُس کے بعد فاروقی صاحب کی تفہیم غالب کتاب والد صاحب نے پکڑی لی اور دو مہینے اُسی میں گرفتار رہے اور گھر بار یعنی اماں جان سے بھی بے خبر۔ تب سے سلسلہ یہ ہوا، جو کتابیں ہم نے پڑھیں تھیں، وہ ساری والد صاحب نے پڑھ لیں اور پھر پڑھتے چلے گئے، خدا زندگی دے، یہ سلسلہ آج تک جاری ہے۔ معاشی افلاس تو خیر جیسا تھا ویسا رہا، کم از کم علمی افلاس تو گھر سے نکلا۔ اِس کے علاوہ اِس تفہیم غالب سے ایک بات اُن دِنوں سمجھ آئی کہ شعر تشریح کے لیے نہیں ہوتا، حظ کے لیے ہوتا ہے اور یہ حظ لفظی رعایتوں سے لے کر تخیل اور فکر کی بلند پروازی سے جنم لیتا ہے۔ تفہیم غالب میں اگر چہ فاروقی صاحب نے غالب کے صرف سو شعر منتخب کیے ہیں مگر ہم سمجھتے ہیں، اِن سو اشعار کی تفہیم دراصل اردو شاعری کی تفہیم کا بیانیہ ہے اور یہی بیانیہ شعرِ شور انگیز کی ایجاد کا سبب بنا۔ فاروقی صاحب نے شاید اِن اشعار کی گرہیں کھولنے کا نام تفہیم اِسی لیے رکھا کہ قاری کتاب میں مذکورہ شعروں سے اپنے لیے صرف شعر کی تفہیم کا راستہ نکالے، تشریح کا نہیں۔ کیونکہ تفہیم کلیت کی غماز ہے اور تشریح جزو کی۔ کیونکہ شعر کی شرح معنی کی دریافت کا نام نہیں رعایتوں سے پیدا ہونے والے معانی کی وسعتوں کی دریافت کا نام ہے۔ کاش ہمارے شارحین میر و غالب و اقبال کی کے اشعار تشریحات کرتے وقت فاروقی صاحب کی اِس کتاب سے استفادہ کرتے تو وہ شرح میں عمدگی سے کچھ کہہ پاتے۔

یہ تو ہمارا فاروقی صاحب سے پہلا تعارف تھا۔ پھر ایک وقت آیا کہ افتخار عارف صاحب نے ہمیں اکادمی ادبیات میں بلایا اور اکادمی ادبیات پاکستان کے کتاب گھر کا انچارج بنایا۔ اِس کے بعد تو آن کی آن میں سب کتابیں ہماری دسترس میں تھیں۔ چونکہ پاکستان بھر کے پبلشروں سے چنیدہ ادب ہمارے پاس پہنچ چکا تھا اور ہم نے وہاں بیٹھ کر انھیں سوائے پڑھنے کے کوئی کام نہ کیا۔ چنانچہ یہاں آنے کے بعد سب سے پہلے فاروقی صاحب کا ناول کئی چاند تھے سرِ آسماں پڑھا، بعد ازاں کچھ ہی مہینوں میں اُن کی سب کتابیں چاٹ گئے۔ کیا فکشن، کیا شاعری اور کیا تنقید، کوئی چیز نہ رہی کہ ہم سے چھٹی ہو۔ یہ تو قصہ تھا ہمارا فاروقی صاحب سے محبت کا، جس کی ظاہر ہے فاروقی صاحب کو کیا خبر تھی کہ پنجاب کا ایک لونڈا اُن کا اسیرِ بے دام ہے اور اُن کی تحریروں کے سحر میں شاد باد ہے۔ اب ایک دلچسپ واقعہ اور سنیے۔ ہم جب اکادمی میں تھے تو وہاں کا ایڈمن آفیسر جی دار آدمی تھا۔ پنجابی میں افسانے لکھتا اور یہ پنجابی اُس کی اپنی ہی تھی۔ جسے شمال و جنوب میں اُن کی اپنی ہی لغت سہار سکتی تھی۔ اُس کے پاس اسلام آباد کے اکثر ادیب اور شاعر حضرات جمع ہوتے، خوش گپیاں کرتے اور ہمیں مذاق میں رکھتے۔ تب تک ہم نے کسی کو کچھ نہیں سنایا تھا۔ نہ شعر، نہ نثر، مگر دیکھنے سُننے والوں کو شاعر ضرور لگتے تھے یعنی طبیعت کچھ بے نیازی سی تھی۔ چنانچہ سب پوچھتے، میاں آپ کا مستقبل کیا ہے؟ اِدھر ہم نے بھی اِس بارے میں غور نہیں کیا تھا۔ وہاں ایک صاحب اختر عثمان بہت اچھے شاعر تھے، وہ بھی روزانہ تشریف لاتے اور اُن کا اسلام آباد میں بہت غلغلہ تھا۔ اپنے علاوہ نہ تو کسی کو شاعر مانتے، نہ نقاد اور ناک پر مکھی نہ بیٹھنے دیتے۔ ایک دن سب ہی ہمیں یہی کچھ مذاق کر رہے تھے۔ اِنھی تمسخرانہ جملوں کے تسلسل میں اُسی ایڈمن افسر نے کہا، میاں ناطق جب آپ شاعری کریں گے تو آپ کے خیال میں اختر عثمان صاحب آپ کی تحسین میں تنقیدی مضمون لکھیں گے۔ ہمیں اِس بات پر ایک دفعہ جوش ہی تو آ گیا اور اِسی جوش میں کہہ گزرے، بھئی یہ کون صاحب ہوتے ہیں ہماری شعری جمالیات کو سمجھنے والے؟ دیکھیے میاں جس وقت ہم نے کہنا شروع کیا تو اُس پر فاروقی صاحب لکھیں گے، اُن کے علاوہ ابھی تو کوئی پیدا نہیں ہوا جو یہ بار اُٹھائے۔ ہماری اِس بات پر ایک زور کا قہقہہ ایسا اُٹھا کہ ایڈمن آفس کا تمام عملہ دوڑا آیا، مبادہ کمرے میں

زلزلہ آ گیا۔ تب ایک دوسرے شخص نے آوازہ کسا، میاں! اِسے علاج کے لیے دماغی دواخانہ لے جاو، کہیں بیماری لاعلاج نہ ہو جائے۔ لیجیے صاحب اُس دن کے بعد ہم نے وہاں بیٹھنا بند کیا اور اپنے کام میں لگ گئے۔ اپنی تمام سابقہ تحریریں نکالیں اُنھیں پرکھا، دیکھا، اور اکثر پھاڑ کر ردی کی ٹوکری میں پھینکیں اور نئے سرے سے اپنی ذات کے اندرون میں جھانکا مارا اور کچھ جگر کے لہو سے جوہر کشید کیے۔ پھر ایک دن کچھ نظمیں آصف فرخی کو بھیجیں اور لکھا کہ اِن میں کچھ پسند آئے تو دنیا زاد میں چھاپ دیجیے۔ چار دن بعد اُن کا فون آیا، کہنے لگے بھئی آپ شاعری تو کمال ہی کرتے ہیں۔ اپنا مکمل تعارف اور مزید نظمیں دو۔ ہمارا نام کے علاوہ کچھ تعارف ہوتا تو بتاتے، بولے بس جناب یہی تعارف ہے کہ فلاں شہر میں پیدا ہوئے، فلاں جگہ نوکری کرتے ہیں اور نظمیں مزید نہیں ہیں، جو تھیں بھیج دیں۔ لو صاحبو! آنے والے شمارے میں ہماری سب نظمیں ایک گوشے کی صورت میں لگا دی گئیں اور وہ رسالہ پہنچ گیا فاروقی صاحب کے پاس انڈیا میں اُن کے گھر الہ آباد۔ وہاں سے اُن کا خط مدیر کے نام آیا کہ بھئی یہ علی اکبر ناطق نام کا جو شاعر آپ نے چھاپا ہے، یہ تو بہت بڑے انوکھے طور کا شاعر دریافت کر لیا آپ نے۔ ہمیں تو اِس پر رشک آتا ہے۔ لیجیے اِس خط کا دنیا زاد کے اگلے شمارے میں چھپنا تھا کہ ہُمائے شہرت ہمارے سر پر لہرانے لگا۔ اُس کے بعد اجمل کمال کے رسالے آج میں چھپنے والے ہمارے افسانے فاروقی صاحب کے ہاتھ لگ گئے۔ وہاں بھی اُنھوں نے وہی باتیں کیں اور اِس کے ساتھ ہی اشعر نجمی صاحب کو ہدایت کی کہ علی اکبر ناطق سے رابطہ کر کے اُسے اثبات میں چھاپو۔ پھر اشعر نجمی صاحب کے توسط سے اثبات میں چھپ کر ہم ہندستان بھر میں چلنے پھرنے لگے۔ اب آپ ہی بتایے، کیا ایک ایسا لڑکا جو پنجاب کے دور دراز کے گاوں میں پانی کے نالے پر چارپائی بچھائے اور اُس پر لیٹے فاروقی صاحب کی شعر شور انگیز اور تفہیم غالب پڑھتا تھا اور کبھی وہ کتابیں آنکھوں سے الگ نہیں کرتا تھا اور پڑھ کر اُن کا صحابیِ خاص ہو گیا تھا۔ اُس لڑکے کے کہیں تصور تک میں نہیں تھا اپنے اِس ہیرو کا سامنا کرنے کا۔ ہیرو بھی ایسا جو ادب کی دنیا میں ایک نابغے کی حیثیت رکھتا ہو، جس سے بڑے بڑے طرم خانِ ادب اپنے لیے ایک جملہ کہوانے کو ترستے ہوں، کیا آج وہی دیوتا ہماری شاعری اور افسانے کی تعریفیں کرے، اور فون پر اُن سے باتیں ہوں۔ آپ ہی بتایے ہمارے پاؤں کہیں زمین پر لگنے والے تھے؟ اِدھر تو معاملہ یہ تھا کہ ہم فاروقی صاحب کی بندہ پروری سے پاکستان میں اور ہندوستان بھر میں آن کی آن مشہور ہو گئے اور ادب کی زلیخائیں گریبان پھاڑ کر رہ گئیں اور حاسدانِ مصر نے چھریاں نکال لیں۔ یہ الگ بات کہ وہ چھریاں اپنے ہاتھوں کی بجائے ہمارے گلے پر چلانے کی کوشش کی اور ہم پر پھبتیاں کسنے والوں کی آنکھیں حیرت سے اور دل حسد سے پھٹ گئے۔ کیوں نہ پھٹتے، وہ تو اُسی ایڈمن آفس میں سکڑ کے رہ گئے اور ہم فاروقی صاحب کے دامنِ دولت سے بندھے برصغیر کے طول و عرض میں پھیل گئے۔

ہم نے عرض کیا تھا کہ ہم اکادمی میں افتخار عارف کے لطف سے ٹھہرے تھے۔ اِس عرصے میں افتخار عارف صاحب اکادمی چھوڑ کر جا چکے تھے۔ تب ایک اور صاحب ایسے آئے کہ ادب کے نام پر اُنھوں نے الف لکھا تھا۔ اُس نے آتے ہی پہلا کام ہمیں وہاں سے نکالنے کا کیا لیکن خدا نے جو عزت ہماری شروع کی تھی، وہ پھیلتی چلی گئی۔ ایک ایجوکیشن کے سیکرٹری ہمارے دوست بن چکے تھے، اُٹھا کر فیڈرل ڈائریکٹوریٹ آف ایجوکشن میں لے گئے۔ اِس کے ساتھ ہی ہم نے ایک ایسا کام کیا کہ اسلام آباد میں غالب کتاب گھر کے نام سے ایک نجی بک شاپ کھول دی، جس کا افتتاح بھی افتخار عارف صاحب نے کیا۔ اِس میں چن چن کر اردو ادب کی نایاب کتابیں جمع کر لیں اور صرف پاکستان ہی نہیں، ہندوستان سے بھی بہت سی کتابیں منگوائیں جس میں فاروقی صاحب کی کتابوں کے تمام سیٹ موجود تھے، خدا جھوٹ نہ بلوائے اور کئی دوست گواہ ہیں، ہماری اِس بک شاپ سے فاروقی صاحب کی کتابوں کے کئی کئی سوسیٹ قارئین

تک پہنچے۔ لاہور میں ایک شخص ہیں شیخ مبارک، صفاں والا چوک میں اُن کی پُرانی سی ایک دوکان تھی اور ہندوستان سے کتابوں کی تجارت کرتے تھے، ہم نے اُن سے رابطہ کیا اور کتابیں منگوانا شروع کیں۔ پھر اتنی کتابیں خریدیں اور بے منافع آگے بیچیں کہ کچھ نہ پوچھیے۔ ایک دن شیخ صاحب کہنے لگے میاں ناطق، آپ کتابیں بیچتے ہیں یا کھاتے ہیں، اتنی تو ہم نے عمر بھر نہ بیچی تھیں اور یہ فاروقی صاحب کی کتابوں کو تو گویا پر لگ گئے ہیں۔ کیا وجہ ہے۔ ہم نے کہا میاں وجہ یہ ہے کہ اسلام آباد میں فاروقی صاحب کو پڑھنے والوں کی بارش ہو گئی ہے۔ اِس کا ایک سبب تو خود ہم ہی ہیں کہ جو آتا ہے اُسے فاروقی صاحب کی تحریر کا چٹخارا لگا دیتے ہیں، دوسری وہاں کی اوپن یونیورسٹی ہے، جہاں کے ڈاکٹر عبدالعزیز ساحر، اور ڈاکٹر ارشد محمود ناشاد ہیں، جو خود فاروقی صاحب کی تحریروں کے عاشقانِ جانثار ہیں۔ تیسری اور آخری اور حتمی وجہ فاروقی صاحب کا جمالیاتی تنقیدی شعور ہے جس پر برصغیر کا عام نقاد تو ایک طرف خود حسن عسکری بھی نہیں پہنچ پایا اور یہ بات ہم دعوے سے کہہ دیتے ہیں۔ اِس کے علاوہ ہماری وہ بک شاپ یعنی مرزا غالب کتاب گھر ایسا ادبی مرکز بن گئی، کہ اُس کی ایک الگ داستان ہے جس کا ذکر ہم الگ سے کریں گے۔

قصہ مختصر افتخار عارف صاحب مقتدرہ کے تو کر رہمیں مقتدرہ قومی زبان لے گئے۔ تب کتاب چھاپنے کا ارادہ کیا اور فاروقی صاحب نے ہی اُس کا دیباچہ لکھا۔ دیباچے میں ہمیں زندگی کے فکری میلانات میں میراجی کی شعوری اُپج کا شاعر قرار دیا لیکن جمالیاتی حوالے سے اُس سے الگ کہا اور سب جانتے ہیں کہ اردو نظم میں فاروقی صاحب میراجی کو باقی شعرا پر کیسے فوقیت دیتے ہیں۔ یہ ایک ایسی ذرہ نوازی تھی کہ آگے کیا کہیے۔ ہماری شاعری کی پہلی کتاب (بے یقین بستیوں میں) تھی۔ تب ایسا ہوا کہ ۲۰۱۰ میں ہمارا دہلی جانا ہوا۔ اُن دنوں فاروقی صاحب الہٰ آباد میں تھے جہاں کا ویزہ ہمارے پاس نہیں تھا۔ البتہ فون پر کئی دفعہ بات ہوئی۔ یہی وہ دن تھے جب شمیم حنفی صاحب سے ملاقات ہوئی۔ شمیم صاحب نے ایسی محبت دی کہ بہت سی یادوں میں وہ بھی ایک یاد کا حصہ رہ گئی، کسی دوسری جگہ بیان میں لائیں گے۔ اب ایک اور سُنیے، اگلے ہی سال فاروقی صاحب پاکستان آئے، لمز والوں کی دعوت تھی اور لمز یونیورسٹی لاہور کے ریسٹ ہاؤس ہی میں ٹھہرے تھے۔ ہم اُن دنوں اسلام آباد میں تھے۔ فاروقی صاحب نے آتے ہی اپنی آمد سے خبردار کیا اور ہم اسلام آباد سے لاہور کی طرف جبہ سائی کو دوڑے۔ اب یہاں ایک مزے کا واقعہ سُنیے۔ پاکستان میں ایک ایسے ادیب ہیں جن کی ۸۰ سے اُوپر کتابیں ہیں۔ اکثر سفرنامے ہیں اور پندرہ بیس کے قریب ناول ہیں۔ وہ حضرت خود کو اردو کا سب سے بڑا ادیب سمجھتے ہیں لیکن اُن کی نثر مجھے کبھی پسند نہ آئی۔ پاکستان بھر کی سرکاری لائبریریاں اُس کی کتابوں سے اَٹی پڑیں ہیں اور ایک بڑا پبلشنگ ادارہ اُسے چھاپے جاتا ہے۔ جب ہم یعنی مَیں یونیورسٹی میں مطلوبہ جگہ پہنچا جہاں فاروقی صاحب ٹھہرے تھے، تو وہ صاحب بھی ریسٹ ہاؤس کے ریسپشن پر موجود تھے اور ریسپشنلسٹ اُنھیں بتا رہا تھا کہ فاروقی صاحب کہیں نکلے ہیں، پتا نہیں کب آئیں گے۔ اپنی کتاب دے دیں، مَیں اُن تک پہنچا دوں گا۔ اُس مشہور اور بقول اُس کے، اردو کے سب سے بڑے ادیب نے اپنی ایک موٹی تقطیع کی ناول فاروقی صاحب کے نام لکھ کر دی اور واپس ہو گئے۔ وہ تو چلے گئے مگر ہم کہاں جاتے کہ اسلام آباد بہت دُور تھا۔ بہت پریشان ہوئے کہ اتنی دور سے پہنچے ہیں اور فاروقی صاحب نہیں ہیں، چلیے یہاں لان میں بیٹھ کر انتظار کرتے ہیں۔ اب ہم نے اُسی آدمی سے عرض کیا حضرت! ہم یہیں سامنے والے لان میں بیٹھے ہیں، جب فاروقی صاحب آجائیں تو ہمیں بتا دیجیے گا۔ اُس نے نام پوچھا۔ ہم نے بتایا، وہ کہنے لگا، بھائی، فاروقی صاحب ۵ نمبر کمرے میں ہیں اور آپ کے انتظار میں ہیں۔ یہ سُن کر ہم گھوم ہی تو گئے اور پوچھا بھئی، اتنا بڑا ادیب ملنے آیا تھا۔ آپ نے اُنھیں کیوں جھوٹ بولا، کہنے لگا فاروقی صاحب کی ہدایت ہے کہ اِس وقت تھکے ہوئے ہیں، کوئی بھی ناطق کے علاوہ آئے تو اُسے اندر نہ آنے دیں۔ آپ تشریف لے چلیے۔ لیجیے ہم کمرے میں

داخل ہوئے اور فاروقی صاحب یعنی اردو ادب کے طور کا جلوہ پایا۔ یہ تو نہیں کہیں گے کہ نظارے سے جل گئے مگر مرعوبیت کی وادیِ سینا میں ضرور کھو گئے۔ یہ وہی فاروقی صاحب تھے جن کو برسوں تک دل کی آنکھوں سے دیکھا تھا۔ ہمیں دیکھتے ہی اُٹھ بیٹھے اور یوں گلے سے لگایا جیسے صحرائے سینا میں بھٹکا اسرائیلی ملا ہو۔ اب کیا تھا، اُنھیں دیکھتے جاتے تھے اور اُن کی ایک ایک کتاب کے حوالے یاد کرتے جاتے تھے، کبھی شعرِ شور انگیز کی شرحیں کھلنے لگیں، کبھی ساحری شاہی اور صاحب قرانی کے باب آنکھوں میں پھرنے لگے، کبھی سوار اور دوسری کہانیاں چلنے لگیں، کبھی کئی چاند تھے سرِ آسماں کی گردشیں آغاز ہوئیں۔ اِدھر فاروقی صاحب تو ہماری نظموں اور افسانوں کی بابت اچھا اچھا فرماتے جاتے تھے مگر وہاں یہ کچھ سُننے کا ہوش کسے تھا، رہ رہ کے اُنھی کی کتابوں کے دیباچے کھلے جاتے تھے اور خیال اسپِ تیز رو دہلی، آگرہ اور وہاں وہاں ٹاپیں بھرتا جاتا تھا جہاں وہ اپنی کتابوں میں لے جا چکے تھے۔ پھر ایک بات اور بھی تھی کہ جو شے ہم زندگی کے ابتدائی زمانوں میں پڑھتے ہیں، وہ کبھی نہیں بھولتی۔ اُس وقت دماغ سائنسی سے زیادہ تخیلاتی جمال کے پیچھے دوڑتا ہے اور تعقل کی بجائے سرشاری میں چلتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ جو چیزیں ہم نے زمانہ لڑکپن اور جوانی میں پڑھیں، ابھی تک حافظے نے اُنھی کے نشاط میں رکھا ہے۔ سچ پوچھیں تو اُس وقت میرے ذہن میں بالکل نہیں تھا کہ مَیں لمز یونیورسٹی کے ایک مہمان خانہ کے کمرہ نمبر ۵ میں بیٹھا ہوں۔ فاروقی صاحب خود تو وہاں شمس الرحمن فاروقی ہی بن کر بیٹھے تھے مگر ہم اُنھیں کبھی میر صاحب تصور کر لیتے، کبھی غالب، کبھی مصحفی، کبھی نواب شمس الدین صاحب اور کبھی وزیر خانم۔ رہ رہ کر غیر حاضر ہو جاتے۔ یہ پہلی ملاقات تھی اور ہم ایک برخوردار کی حیثیت میں سامنے دوزانو تھے۔ وہ بولا کیے اور ہم محض سنا کیے اور تصور کیا کیے۔ ایک بار ٹھہر کر ہم نے عرض کیا، قبلہ! باہر فلاں ادیب آپ سے ملنے آئے تھے، فرمانے لگے میاں صاحب ہم اُنھیں نہیں جانتے۔ ہاں کچھ کتابیں ہندوستان بھجواتے رہتے ہیں اور یہاں بھی یہ موٹی کتاب دے گئے ہیں، بالکل غلط اردو لکھتے ہیں۔ سالے کچھ پڑھتے وڑھتے ہیں نہیں، محض لکھنے کا شوق ہے۔ جو کچھ جی میں آتا ہے ہانکے جاتے ہیں، بغیر سر پیر۔ پھر اپنا لکھا گوڑا ہمارے سر لا مارتے ہیں، کہ دیکھو کیسے موتی پروئے ہیں۔ اِسی ناول کو دیکھو، کیسے کیسے بے تکے جملے لکھے ہیں گویا کوئی بچہ جی میں آئی کہے جاتا ہو۔ اتنی موٹی اور خزفی کتابوں پر آنکھوں کا تیل ہم سے تو خرچ نہیں ہوتا۔ ایسا صبر پیغمبروں میں ہو تو ہو، ہم میں نہیں۔ یہ کہہ کر وہ ناول ایک میز پر رکھ دی۔ یہ ہماری اُن سے پہلی ملاقات تھی۔ بہت باتیں ہوئیں۔ جس کرسی کے پر بیٹھے تھے، دائیں طرف تپائی پر بیسیوں قسم کی ٹیبلٹ اور معجون دھرے تھے۔ ٹھہر ٹھہر کے کچھ نہ کچھ معجون اور ٹیبلٹ کی خوراک لیے جاتے تھے۔ تھوڑی دیر میں ہمارے لیے چائے اور کچھ بسکٹ یا پیسٹری آ گئی، جسے شاید ہم نے کھایا کہ نہیں، یاد نہیں ہے البتہ چائے ضرور پی ہو گی کہ یہ مشروب اگر اچھا بنا ہو تو ہم کم ہی گریز کرتے ہیں۔ چونکہ پہلی ملاقات تھی اِس لیے کچھ حیرانی کا سا دورہ اِس لیے پڑا کہ ہم سوچتے تھے، آپ مدھم آواز میں پُر تکلف گفتگو یوں کرتے ہوں گے کہ کان ذرا ہشیار باش کر کے رکھنا ہوں گے ورنہ کچھ سنائی نہ دے گا مگر یہاں تو معاملہ ہی کچھ اور تھا۔ آواز میں گرج دار طلسم کا سائل تھا۔ کان برابر ایسے سُنتے تھے کہ علم کا نقارہ بجتا ہو۔ ہم ایک آدھ سوال کر کے چُپ ہو رہتے پھر اُس کا تفصیل سے جواب پاتے۔ دو گھنٹے سے اُوپر گزرے اور ہمیں لگا ابھی دو منٹ پہلے آئے ہیں۔ واللہ جھوٹ نہیں بولتا، فاروقی صاحب خود بھی مزے میں تھے۔ سُنتے تو مدتوں سے آئے تھے کہ عالم کی صحبت کا ایک لمحہ ہزار کتابوں کے پڑھنے سے بہتر ہے مگر تجربہ آج ہوا تھا۔ شعر و ادب کے متعلق کسی بھی بات کو اتنی آسانی سے شرح کر دیتے کہ جھٹ پٹ علم سینہ گزیں ہو جاتا۔ برس ہا برس میں ایسا ہوتا ہے کہ کسی شخص کے ہر لفظ سے علم کی مہک آتی ہو۔ وہ جو بولے وہی موتی ہو۔ ہم تو کہیں گے، اِس وقت جتنے بھی شعر و علم کے نقاد ہیں کچھ لمحے فاروقی صاحب کی خدمت میں ضرور بیٹھیں، کہ اُن کی شورہ زمین کو آبِ شیریں ملے اور کچھ نمو بھی ہو۔ اتنے میں فاروقی صاحب کی بیٹی مہر افشاں فاروقی بھی

آ گئیں۔ وہ کہنے لگیں، ابا جان تھوڑا آرام کر لیں، تھک گئے ہوں گے۔ بولے، لو بھئی ناطق کے آنے سے ہماری تھکاوٹ اُتر گئی، مہر، یہ ناطق بہت اچھا شاعر ہے اور افسانے بھی خوب ہی لکھتا ہے، نام پائے گا، ہمیں تو اِس میں بہت کچھ نظر آتا ہے۔ وہ تو یہ کچھ فرمائے جاتے تھے اور ہم اپنی کم ہنری پر آنکھیں چرائے جاتے تھے۔ کچھ دیر میں کھانا آ گیا۔ ہمیں حکم ہوا، میاں کھانا کھاؤ۔ تب حکم کی تعمیل ہوئی۔ واللہ اُس دن دیکھا، فاروقی صاحب کھانا اِس قدر کم کھاتے ہیں، گویا بالکل نہیں کھاتے۔ بابا فرید کے بارے میں سُنتے ہیں کہ جب بھوک لگتی تھی تو کاٹھ کی روٹی کو چباتے تھے۔ فاروقی صاحب تو یہ بھی نہیں کرتے۔ بس کھانے کے نام پر اُسے سونگھتے ہیں۔ پھر چائے آئی، وہ بھی پی۔ اب ہم نے محسوس کیا فاروقی صاحب تھک گئے ہیں۔ یوں بھی ۴ گھنٹے ہو گئے تھے۔ اجازت لے کر اور دوسرے دن خدمت میں حاضر ہونے کا وعدہ لے کر نکل آئے، یہ وہ سرشاری تھی جو سونا چاندی ملنے پر بھی حاصل نہ ہوتی۔

دوسرے دن پھر گئے۔ ایک نوجوان شاعر بھی ہمارے ساتھ تھا، ہم نے فاروقی صاحب سے عرض کیا، اچھے مصرعے کہہ لیتا ہے، اُنھوں نے از راہِ مروت اُس سے کچھ شعر سُنے، پھر باتیں ہونے لگیں۔ بہت کچھ شاعروں کے متعلق اُنھوں نے کہا، خاص ایک جملہ فراق کے بارے میں بہت سخت تھا، کہ فراق تو غالب کی دربانی کے بھی لائق نہیں۔ یہ ملاقات بھی بہت کچھ اچھی رہی۔ فاروقی صاحب دراصل اپنے مطالعے اور شعر فہمی کے معاملے میں بہت کچھ جمالیاتی اور کیفیاتی رعایتوں کو سمجھے ہوئے ہیں جو بڑے بڑے نقادوں اور سخن فہموں سے پوشیدہ ہیں، اُن کے ہاں میر جیسی سخت کسوٹی موجود ہے، جس میں ایسا ویسا شاعر جگہ پا ہی نہیں سکتا۔

یہ ہماری فاروقی صاحب سے پہلی ملاقات تھی، دوسری ملاقات دلی میں ۲۰۱۵ میں ہوئی۔ قصہ کچھ یوں ہے کہ ہمارے افسانوں کی ایک کتاب قائم دین جسے اردو میں پاکستان میں آکسفورڈ پریس والوں نے چھاپا تھا، پینگوئن والوں نے اپنے ادارے سے دہلی میں چھاپ دی، جسے انگریزی میں علی مدیح ہاشمی نبیرہ فیض احمد فیض صاحب نے ٹرانسلیٹ کیا تھا۔ اِس کتاب کی تقریب جامعہ ملیہ یونیورسٹی دہلی میں انگریزی ڈیپارٹمنٹ کے تحت رکھی گئی، جہاں فاروقی صاحب کی بیٹی باراں فاروقی بھی پڑھاتی ہیں۔ تقریب کی صدارت فاروقی صاحب نے کی۔ ہم اسلام آباد سے دہلی پہنچے۔ اول ہمارا قیام انڈیا انٹرنیشنل ہوٹل میں تھا، جہاں ریختہ والوں کا فیسٹول چل رہا تھا اور ہم اُس میں بھی مدعو تھے۔ یہیں محمود فاروقی اور دارین شاہدی سے ملاقات بھی ہوئی، جن سے ہم کراچی فیسٹول میں خوب مل چکے تھے اور اُنھیں اوکاڑا اپنے گھر بھی لا چکے تھے۔ غرض اس تقریب میں شاندار طریقے سے اہتمام کیا گیا۔

محمود فاروقی صاحب جو فاروقی صاحب کے بھتیجے ہیں اور داستان گوئی کو زندہ کرنے والے ہیں اور ہمارے دوست ہیں، نے نظامت کے فرائض ادا کیے۔ ہم دونوں کی ایک دوسرے کے ساتھ بہت جگتیں چلا کیں اور پورا ہال زعفران بنا کیا۔ باراں فاروقی صاحبہ نے بھی بہت عمدہ تبصرہ کیا۔ پھر ایک ہی دم صدارت کی گفتگو شروع ہوئی اور صدارت ظاہر ہے فاروقی صاحب کی تھی۔ اب جو اُنھوں نے ہماری شان میں بولنا شروع کیا تو کچھ نہ پوچھیے، ہمیں نہ صرف موجودہ نسل بلکہ دور کا سب سے بڑا نظم کا شاعر اور افسانہ نگار قرار دے دیا اور اپنی گفتگو میں اِس پر اصرار بھی کیا۔ فاروقی صاحب کی گفتگو میں دلچسپی ایسی تھی کہ صرف اُن کی باتیں کھینچ کر ایک گھنٹے تک چلیں گئیں مگر مجال ہے کہیں ایک متنفس بھی اِدھر سے اُدھر ہلا ہو۔

اب یہاں ایک دلچسپ قصہ سُنیے۔ تقریب میں نہ صرف دہلی بلکہ ہندوستان بھر سے اردو ادب کے کئی سرخیل جمع تھے۔ اُن میں ایک ایسا افسانہ نگار بھی تھا، جسے زعم تھا کہ وہ دنیا کا سب سے بڑا اور کوئی فلسفی قسم کا افسانہ نگار ہے، اُس کے افسانوں اور ناول کی کتابیں پاکستان میں آصف فرخی نے اپنے ادارے شہرزاد سے بھی چھاپ رکھی تھیں۔ جب

کراچی آئے تو اُن سے اچھی ملاقات رہی تھی اور وہاں دہلی میں بھی ہم سے بہت مروت سے مل رہے تھے۔ اب ہوا یہ کہ جیسے ہی اُن صاحب نے فاروقی صاحب کی باتیں سُنیں، آگ بگولا ہو گئے۔ گفتگو کے دوران مسلسل زیرِ لب بڑبڑاتے رہے اور ایسے بے چین، جیسے اُن کی کُرسی کے نیچے انگاروں کی انگیٹھی پڑی ہو اور اُس پر اُنھیں زبردستی بٹھا دیا ہو۔ آخر ایک ہی دم اُٹھے اور کھٹاک سے باہر نکل گئے اور ایسے نکلے کہ پھر ہم نے اپنے دہلی کے بیس روزہ قیام تک اُن کا چہرہ نہ دیکھا۔ ہمیں اُن کی پریشانی کا اندازہ تو تھا مگر پریشانی پیٹھ جلانے والی ہوگی، یہ خبر نہ تھی۔ اُسی یونیورسٹی میں اردو پڑھاتے بھی تھے۔ ہم نے ایک تصنیف حیدر کے ہاتھ پیغام بھیجا کہ بھائی ایسا بھی کیا دل پر لیے بیٹھے ہو۔ ایک بار مل کے چائے تو پی لیجیے مگر وہ نہ آئے بلکہ اول فول باتیں کیں، کہنے لگے، یہ فاروقی صاحب اپنے کو سمجھتے کیا ہیں، ناطق کو بانس پر چڑھا دیا۔ بات بات پہ اِسے اُچھالے جاتے ہیں، کبھی کہتے ہیں، اِس سے اچھی نظم کہنے والا اِس وقت نہیں، کبھی اِسے افسانے کا طرم خاں بنائے جاتے ہیں۔ اردو دنیا میں اِس وقت اِس سے اچھا لکھنے والا موجود نہیں، یعنی ہم افسانہ نہیں لکھتے، گھانس کاٹتے ہیں؟ لیجیے صاحب وہ تو اُس دن کے بعد ہمارے لیے فوت ہو گئے۔ آج تک نہیں کھنکے۔ ہم نے ایک دن فاروقی صاحب سے عرض کیا، حضور آپ کے ہمارے بارے میں جو بیانات ہیں، اُن کی وجہ سے اکثریت دین سے پھر گئی ہے۔ ہم تو ایک طرف خود آپ کی تنقیدی پیغمبری میں چلی گئی۔ ہنس کر بولے، ابے جانے دے سالوں کو، کنویں کے مینڈک ہیں، وہیں ٹراتے رہتے ہیں۔ اَب اِن کے ڈر سے رائے بدل دوں؟

اُس سے اگلے دِن ہمیں حکم ہوا، شام کا کھانا یاران کے گھر اُن کے ساتھ کھایا جائے اور محمود فاروقی کو پابند کیا کہ ناطق کو چار بجے سہ پہر لے آؤ۔ دوسرے دن محمود فاروقی ہمیں لے کر چل دیے، دارین شاہدی اور فضل بھی ساتھ تھے۔ فاروقی صاحب چوکی پر بیٹھے ایک کتاب میں حسن شوقی کے بارے میں مطالعہ فرما رہے تھے۔ ہمیں دیکھ کر کتاب ٹھپ دی۔ آداب و تسلیمات کے بغیر سب بیٹھ گئے۔ فاروقی صاحب کا ایک سادہ قصہ یہ ہے کہ تکلفات کو ایسے برطرف کرتے ہیں کہ ہم جیسا مبتدی بھی سوال و جواب کی جرات پر اُتر آئے۔ یہاں بھی اُن کا باتیں کرنا گویا ایسی ادب آموزی تھی جس میں نورِ علم کے تریڑے برستے تھے مگر نشاط انگیزی کے ساتھ، نہ کہ بیزار کر دینے والی تقریریں جو اکثر اصطلاحات بھرے نقادوں کا سرمایہ ہوتی ہیں۔ محمود فاروقی نے چونکہ اگلے دن داستان گوئی بھی کرنا تھی اس لیے بیچ بیچ میں وہ اپنی اصلاحیں لیے جاتے تھے۔ اُس دن ہم رات دس بجے وہاں سے نکلے اور کیا بتائیں کیسے شاد نکلے۔ وہاں کھانے پر اور گفتگو کے دوران بہت تصویریں لی گئیں۔ دارین نے ہمیں آج تک ایک تصویر نہیں بھیجی۔ اِس ملاقات کے بعد فاروقی صاحب تو اِلہٰ آباد چلے گئے اور ہم کچھ دِن مرزا فرحت کی بیان کردہ مہرولی اور جنگ جیتنے والی شاہجہان آباد کی گلیوں میں پھیرے لگا کر اسلام آباد لوٹ آئے۔

یہ ۲۰۱۶ کا سال تھا اور پاکستان میں میں فاروقی صاحب سے ہماری تیسری ملاقات تھی۔ فیض فیسٹول لاہور میں آئے اور اِس بار بھی لمز یونیورسٹی میں ٹھہرے۔ کچھ پروگرام لمز میں بھی تھے۔ یہاں ایک دو واقعات ایسے ہوئے کہ آپ کو فاروقی صاحب کے مزاج سے خوب واقف ہو جائیں گے۔ لمز میں داستان گوئی پر اُن کا لیکچر تھا۔ ہم نے اپنے ساتھ ارسلان احمد راٹھور کو لیا اور لمز جا پہنچے ارسلان نوجوان ہے، جی سی یونیورسٹی لاہور میں لیکچرر ہے۔ شعر و نثر کو بہت کچھ سمجھتا ہے اور فاروقی صاحب کے تمام کام کو حفظ کیے بیٹھا ہے۔ سچ کہوں تو آئندہ زمانے میں ادبی تنقید کی باگ اِسی کے ہاتھ میں ہوگی۔ یہ ہمارا کہنا لکھ رکھو۔ خیر جب ہم وہاں پہنچے تو دیکھا پاکستان بھر کا اردو ادب سامنے دوزانو تشریف فرما تھا۔ اورینٹل کالج کے ایک اُستاد نے فاروقی صاحب کو لکچر کے لیے بلایا اور ستم یہ ہوا کہ اُس نے دعوت دینے کے لیے فراق کا شعر پڑھ ڈالا،،، آنے والی نسلیں تم پر رشک کریں گی ہم عصرو،،، اور ابھی دوسرا مصرع پڑھنے ہی والا تھا کہ فاروقی

صاحب نے وہیں ٹوک دیا،،اور کہا، بس بس رہنے دواور اپنی جگہ سے اُٹھ کر لیکچرَر کی کرسی پر آ گئے۔صاف لگ رہا تھا، فراق کا شعر پڑھ کر دعوت دینے پر فاروقی صاحب کا موڈ آف ہو گیا ہے۔حیرت ہے اُس اُستاد صاحب کو دعویٰ تھا کہ اُس نے فاروقی صاحب کے تمام کام کو پڑھ رکھا ہے اور اُن کے خیالات و نظریات سے تمام و کمال آگاہ ہے مگر یہاں اُسے چھوٹی سی بات کا پتہ نہ چلا کہ فاروقی صاحب کو فراق کے نام ہی سے چڑ ہے اور اُسی کا شعر پڑھ کر دعوت دینے لگا اور شعر بھی نہایت بے کار قسم کا۔اب آگے کی سُنیے لیکچر شروع ہوا تو ایک صاحب جن کی عادت ہے کہ ہمیشہ کسی تقریب یا لیکچر میں کھڑے ہو کر صاحب لیکچر کے ساتھ تمسخرانہ گفتگو کر کے اپنی توجہ چاہتے ہیں اور پڑھے وڑھے خاک نہیں۔یہاں بھی اُنھیں بار بار اُلٹے سیدھے سوال کر کے توجہ اپنی طرف مبذول کرانے کی سوجھی۔جب ایک دو بار فاروقی صاحب کی جاری گفتگو کو ٹوک کر اپنا سوال کیا، پھر سوال کو خود ہی جواب بنا کر اِدھر اُدھر کے جملے لڑھکانے لگے تو فاروقی صاحب ایک دم بھڑک ہی تو گئے، کہنے لگے، ابے گھا گھس یہ کیا فضول بکے جاتا ہے۔آخر تیرا مدعا کیا ہے؟ اور تو کون ہے، چُپ ہو کے نہیں بیٹھ جاتا۔وہ صاحب بولے مَیں پی ایچ ڈی ڈاکٹر ہوں اور پروفیسر ہوں۔اب فاروقی صاحب کا غصہ دو چند ہو گیا، کہا، او نالائق یہاں کئی ڈاکٹر لڑھکتے پھرتے ہیں۔یہ سب جو سامنے بیٹھے ہیں، یہ بھی ڈاکٹر اور پروفیسر ہیں۔چُپ بیٹھ رہو اور اُس کے بعد وہ صاحب ٹھنڈے ہو کر بیٹھ گئے۔پھر داستان پر ایسا لیکچر دیا کہ کہ وہ کہیں اور سنا کرے کوئی۔ہماری آنکھیں کھول دیں۔ایسی پُر تاثیر اور مغز بھری گفتگو آج تک نہ سُنی تھی مگر اُس پی ایچ ڈی صاحب کا مغز آج بھی خالی ہے، سچ ہے جس کا جیسا ظرف ہوتا ہے، ویسا ہی رزق اُٹھاتا ہے۔

اُنھی دنوں اِسی سے ملتا جلتا واقعہ ظفر اقبال کے گھر پیش آیا لیکن اِس واقعہ سے پہلے ایک مزے کی تفصیل بتادوں۔ہوا یہ کہ کچھ عرصہ قبل یعنی ۲۰۰۵ کے قریب ہمیں اوکاڑا میں کسی نے بتایا کہ ظفر اقبال صاحب فرماتے ہیں کہ اُنھیں فاروقی صاحب نے غالب سے بڑا شاعر قرار دیا ہے۔ہم اُن دنوں ادبا و شعرا کے ہاں محض نامعلوم تھے۔کسی سے کچھ واقفیت نہ تھی مگر فاروقی صاحب کی کتابیں اور ظفر اقبال کی شاعری تو پڑھے ہی بیٹھے تھے اور حیران تھے کہ فاروقی صاحب نے یہ کیا کہا ہے، اور کیوں کہا ہے؟ اگر چہ شعرِ شور انگیز میں اُنھوں نے جا بجا ظفر اقبال کے اشعار کے حوالے دے کر اُن کی عظمت کو تسلیم کیا تھا مگر وہ اِنھیں غالب سے بڑا شاعر قرار دیں گے، اِس کی ہمیں خبر نہ تھی۔خیر وقت نکلتا چلا گیا۔پھر ایک دن ایسا آیا کہ افتخار عارف صاحب نے ہمیں اسلام آباد لا بٹھایا۔شاعروں سے ملنا جلنا ٹھہر گیا۔وہیں ایک دن یہ ذکر چل نکلا اور ہم نے کہہ دیا، ظفر اقبال صاحب کا دعویٰ ہے کہ فاروقی صاحب نے اُنھیں غالب سے بڑا شاعر کہا ہے۔اختر عثمان نے اُسی وقت ظفر اقبال کو فون کر دیا کہ ناطق کے اِس بیان کی کیا حقیقت ہے؟ اللہ جانے اُنھوں نے اُس وقت کیا جواب دیا البتہ دنیا زاد کے اگلے شمارے میں اِسی سے متعلق ایک مضمون کھینچ دیا۔مضمون کا چھپنا تھا کہ چاروں اور ڈھول پٹ گئے۔اُدھر فاروقی صاحب نے اِس بات کی سختی سے تردید کر دی۔جب ہماری دہلی میں فاروقی صاحب سے ملاقات ہوئی، تب بھی اُنھوں نے اِس کی تردید کی اور کہا ظفر اقبال اپنے اُسلوب کا عہد ساز شاعر ضرور ہے مگر غالب سے اِس کا کوئی جوڑ نہیں۔ہم جب لاہور آئے اور ظفر اقبال سے ملاقات ہوئی تو اُن کے پوچھنے پر ہم نے فاروقی صاحب کی تمام بات مِن عن بیان کر دی۔تب تو ظفر اقبال اخباروں اور رسالوں میں کالم پہ کالم چڑھانا شروع کیے اور سخت ناراض ہو گئی۔فاروقی صاحب کو بیان سے پھر جانے والا اور پتا نہیں کیا کچھ کہہ بیٹھے۔اُدھر فاروقی صاحب بھی بگڑ گئے۔اُنھوں نے اِس مسئلے میں ظفر اقبال کے بیان کو مکمل وضعی قرار دے کر بات ختم کر دی۔سچ پوچھیں تو اِس معاملے میں ظفر اقبال زیادتی کر گزرے تھے۔پھر جب فاروقی صاحب ۲۰۱۶ میں لاہور آئے تو اُنھوں نے کہا، میاں ناطق ظفر اقبال کے ہاں چلنا ہے۔ظفر اقبال صاحب اُن دنوں لاہور میں اپنے بیٹے آفتاب اقبال کے فارم ہاؤس پر تھے اور کچھ صحت کی

درستی سے نہیں تھے مگر ملنے کو بے چین تھے۔ اُنھوں نے گاڑی بھیج دی اور ہم بیٹھ کر فارم ہاؤس پہنچ گئے۔ اِس بار بھی مہر افشاں فاروقی صاحبہ ساتھ تھیں۔ غرض دونوں طرف سے دل صاف ہو گئے۔ شکر رنجیاں شیرینیوں میں بدل گئیں۔ بہت کچھ مہر و محبت کی باتیں ہوئیں اور گِلے شکوئے کی ایک بھی نہ کہی۔ اب یہاں ایک اور مزے کا قصہ سُنیے، فاروقی صاحب نے پہلے بھی کئی دفعہ فراق کو بُرا شاعر کہا اور لکھا ہے اور یہاں مختلف باتوں میں جب اُس کی بات ہوئی تو بھی اُنھوں نے اُس بچارے کو روند کے رکھ دیا اور کہا، سالا پھکوتا، شاعر کہاں تھا۔ وہیں ظفر اقبال صاحب کا بیٹا آفتاب اقبال بیٹھا تھا، اُس کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ ٹی وی پر بھانڈوں کے ساتھ مل کر ایک مزاحیہ پروگرام چلاتا ہے اور روز فرہنگِ آصفیہ سے ایک لفظ دیکھ کر آتا ہے اور ٹی وی پر اُس کے معنی بتا کر عوام الناس پر علمی و ادبی دھاک بٹھاتا ہے اور داد پاتا ہے۔

ہوا یہ کہ فاروقی صاحب کسی لفظ کے استعمال کی بابت بات کر رہے تھے، کہ فراق نے کتنے بُرے طریقے سے استعمال کیا ہے اور ہم سب چُپ بیٹھے سُن رہے تھے مگر آفتاب اقبال نے تو فرہنگِ آصفیہ پڑھ رکھی تھی، بحث پر اُتر نے لگے اور مزے کی بات کہ اُسے اُس لفظ کی نفسیاتی، جمالیاتی اور معنوی اُپج تو ایک طرف، تلفظ تک کا نہیں پتا تھا۔ فاروقی صاحب نے ایک دفعہ کہا، میاں فرہنگ سے زبان نہیں آتی، یہ تیرے ابا خوب جانتے ہیں مگر اُس نے بحث جاری رکھی۔ مَیں نے روکا اور اُسے خاموش رہنے کا کہا مگر وہ تو چھوٹی وی کے علامہ تھے، میری کب سُنتے تھے۔ نہ چپ ہوئے اور پھر درمیان سے بول پڑے۔ اب فاروقی صاحب کا فشارِ خون تھرمامیٹر کے حکم سے باہر ہو گیا۔ ایک دم اُس کی طرف مُڑ کر بولے، او بے جاہلِ مطلق! کیا ٹیں ٹیں کیے جا رہا ہے، گیدی کہیں کا۔ یہ تمھارا باپ جو بڑا شاعر ہے، یہ چُپ بیٹھا ہے، یہ ناطق جو بڑا شاعر بننے جا رہا ہے، یہ بھی خاموش بیٹھا ہے اور تُو بولے چلا جاتا ہے، چُپ ہو کے کیوں نہیں بیٹھتا۔ پھر جو فاروقی صاحب نے اُس کی درگت بنائی، کچھ نہ پوچھیے، تب تو صاحب وہ علامہ صاحب کچھ ہی دیر میں کان لپیٹ کے نکل لیے اور ہم جی میں بہت خوش ہوئے کہ صاحب آج اچھا پکڑا، مگر اگلے ہی پروگرام میں پھر فرہنگِ آصفیہ کھولے بیٹھے تھے۔ اب ٹی وی کے بھانڈ دیکھنے والوں کو کیا خبر، حضرت کتنے پانی میں ہیں۔

فاروقی صاحب کی تنقید اور تخلیق کے بارے میں ہم کیا رائے دیں گے، ہم نے کہیں لکھا تھا کہ فاروقی صاحب ہمارے دیوتا ہیں اور دیوتاؤں کو پوجا جاتا ہے، اُن پر تبصرے نہیں کیے جاتے۔ پھر بھی مناسب ہے کہ یہاں اُن کی تخلیقی اور تنقیدی بصیرت کی اُپج کا کچھ بیان ہو جائے۔ فکشن کے حوالے سے تو یہ ہے کہ جس قدر مغل سماج اور معاشرت کی زندگی کے عوامل ہیں، وہ اُن کی کہانیوں اور ناول میں ایسے ڈرامائی طور سے سامنے آتے ہیں کہ قاری اُس ماضی کو پڑھنے کی بجائے دیکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فاروقی صاحب کا قاری، قاری نہیں ہوتا، ناظر ہوتا ہے اور وہ نظارہ میں بھی ایسا کہ فاروقی صاحب کے پیدا کردہ زمانوں کے فرد کا خود روپ دھار لیتا ہے اور زندگی گزارتا ہے اُنھیں زمانوں میں، اُنھیں افسانوں میں، اُنھی مکانوں میں۔ بلکہ یوں کہہ لیں فاروقی صاحب کا ناظر صدیوں کے اوراق تہہ کر کے دہلی کے قہوہ خانوں میں قہوہ نوشی کرتا ہے، حویلیوں میں مجلسیں جماتا ہے، کٹڑوں میں ہمسائگی رکھتا ہے، چوکیوں اور چوباروں پر بیٹھکیں کرتا ہے اور اِن سب میں اُس کی تمام محسوسات سے لے کر کیفیات تک فطرت کا حصہ بن جاتی ہیں۔ مجھے یاد ہے، جب فاروقی صاحب نے کئی چاند تھے سرِ آسماں میں تراب علی خاں کو ٹھگوں سے مروایا، مجھے اول تو کئی دن تک خواب میں تراب علی خاں کا ہاتھی گھوڑوں کے بیوپاری کی حیثیت سے سفر کرنا، پھر سفر کے دوران شہروں اور بیابانوں کی منظر کشی اور آخر کار ٹھگوں کا اُس کو مارنا دکھائی دیتا رہا، پھر اِس بات پر کئی مہینے غصے میں رہا، آخر تراب علی کو ضرورت کیا تھی ٹھگوں پر اعتماد کرنے کی اور جو نواب شمس الدین کی پھانسی کا واقعہ تھا اُس کے تو ہم ایسے ناظر بن گئے کہ انگریزوں کے پانچ سو گھڑ سوار سپاہی، پھانسی کا جھولا اور نواب کی پھانسی گھاٹ پر آمد ابھی تک آنکھوں میں اَٹکی ہوئی ہے۔ اِسی طرح

درستی سے نہیں تھے مگر ملنے کو بے چین تھے۔ اُنھوں نے گاڑی بھیج دی اور ہم بیٹھ کر فارم ہاؤس پہنچ گئے۔ اِس بار بھی مہر افشاں فاروقی صاحبہ ساتھ تھیں۔ غرض دونوں طرف سے دل صاف ہو گئے۔ شکر نجیاں شیرینیوں میں بدل گئیں۔ بہت کچھ مہر و محبت کی باتیں ہوئیں اور گِلے شکوئے کی ایک بھی نہ کہی۔ اب یہاں ایک اور مزے کا قصہ سُنیے، فاروقی صاحب نے پہلے بھی کئی دفعہ فراق کو بُرا شاعر کہا اور لکھا ہے اور یہاں مختلف باتوں میں جب اُس کی بات ہوئی تو بھی اُنھوں نے اُس بچارے کو روند کے رکھ دیا اور کہا، سالا پھکو تھا، شاعر کہاں تھا۔ وہیں ظفر اقبال صاحب کا بیٹا آفتاب اقبال بیٹھا تھا، اُس کا مسئلہ یہ ہے کہ وہ ٹی وی پر بھانڈوں کے ساتھ مل کر ایک مزاحیہ پروگرام چلاتا ہے اور روز فرہنگِ آصفیہ سے ایک لفظ دیکھ کر آتا ہے اور ٹی وی پر اُس کے معنی بتا کر عوام الناس پر علمی و ادبی دھاک بٹھاتا ہے اور داد پاتا ہے۔

ہوا یہ کہ فاروقی صاحب کسی لفظ کے استعمال کی بابت بات کر رہے تھے، کہ فراق نے کتنے بُرے طریقے سے استعمال کیا ہے اور ہم سب چُپ بیٹھے سُن رہے تھے مگر آفتاب اقبال نے تو فرہنگِ آصفیہ پڑھ رکھی تھی، بحث پر اُترنے لگے اور مزے کی بات کہ اُسے اُس لفظ کی نفسیاتی، جمالیاتی اور معنوی اُپج تو ایک طرف، تلفظ تک کا نہیں پتا تھا۔ فاروقی صاحب نے ایک دفعہ کہا، میاں فرہنگ سے زبان نہیں آتی، یہ تیرے ابا خوب جانتے ہیں مگر اُس نے بحث جاری رکھی۔ مَیں نے روکا اور اُسے خاموش رہنے کا کہا مگر وہ تو جیوٹی وی کے علامہ تھے، میری کب سُنتے تھے۔ نہ چپ ہوئے اور پھر درمیان سے بول پڑے۔ اب فاروقی صاحب کا فشارِ خون تھرمامیٹر کے حکم سے باہر ہو گیا۔ ایک دم اُس کی طرف مڑ کر بولے، او بے جاہلِ مطلق! کیا ٹیں ٹیں کیے جا رہا ہے، گدی کہیں کا۔ یہ تمھارا باپ جو بڑا شاعر ہے، یہ چُپ بیٹھا ہے، یہ ناطق جو بڑا شاعر بننے جا رہا ہے، یہ بھی خاموش بیٹھا ہے اور تو بولے چلا جاتا ہے، چُپ ہو کے کیوں نہیں بیٹھتا۔ پھر جو فاروقی صاحب نے اُس کی درگت بنائی، کچھ نہ پوچھیے، تب تو صاحب وہ علامہ صاحب کچھ ہی دیر میں کان لپیٹ کے نکل لیے اور ہم جی میں بہت خوش ہوئے کہ صاحب آج اچھا پکڑا، مگر اگلے ہی پروگرام میں پھر فرہنگِ آصفیہ کھولے بیٹھے تھے۔ اب ٹی وی کے بھانڈ دیکھنے والوں کو کیا خبر، حضرت کتنے پانی میں ہیں۔

فاروقی صاحب کی تنقید اور تخلیق کے بارے میں ہم کیا رائے دیں گے۔ ہم نے کہیں لکھا تھا کہ فاروقی صاحب ہمارے دیوتا ہیں اور دیوتاؤں کو پوجا جاتا ہے، اُن پر تبصرے نہیں کیے جاتے۔ پھر بھی مناسب ہے کہ یہاں اُن کی تخلیقی اور تنقیدی بصیرت کی اُپج کا کچھ بیان ہو جائے۔ فکشن کے حوالے سے تو یہ ہے کہ جس قدر مغل سماج اور معاشرت کی زندگی کے عوامل ہیں، وہ اُن کی کہانیوں اور ناول میں ایسے ڈرامائی طور سے سامنے آتے ہیں کہ قاری اُس ماضی کو پڑھنے کی بجائے دیکھتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں فاروقی صاحب کا قاری، قاری نہیں ہوتا، ناظر ہوتا ہے اور وہ نظارہ میں بھی ایسا کہ فاروقی صاحب کے پیدا کردہ زمانوں کے فرد کا خود روپ دھار لیتا ہے اور زندگی گزارتا ہے اُنھیں زمانوں میں، اُنھیں افسانوں میں، اُنھی مکانوں میں۔ بلکہ یوں کہہ لیں فاروقی صاحب کا ناظر صدیوں کے اوراق تہہ کر کے دہلی کے قہوہ خانوں میں قہوہ نوشی کرتا ہے، حویلیوں میں مجلسیں جماتا ہے، کٹڑوں میں ہمسائگی رکھتا ہے، چوکیوں اور چوباروں پر بیٹھکیں کرتا ہے اور اِن سب میں اُس کی تمام محسوسات سے لے کر کیفیات تک فطرت کا حصہ بن جاتی ہیں۔ مجھے یاد ہے، جب فاروقی صاحب نے کئی چاند تھے سرِ آسماں میں تراب علی خاں کو ٹھگوں سے مروایا، مجھے اول تو کئی دن تک خواب میں تراب علی خاں کا ہاتھی گھوڑوں کے بیوپاری کی حیثیت سے سفر کرنا، پھر سفر کے دوران شہروں اور بیابانوں کی منظر کشی اور آخر کار ٹھگوں کا اُس کو مارنا دکھائی دیتا رہا، پھر اِس بات پر کئی مہینے غصے میں رہا، آخر تراب علی کو ضرورت کیا تھی ٹھگوں پر اعتماد کرنے کی اور جو نواب شمس الدین کی پھانسی کا واقعہ تھا اُس کے تو ہم ایسے ناظر بن گئے کہ انگریزوں کے پانچ سو گھڑ سوار سپاہی، پھانسی کا جھولا اور نواب کی پھانسی گھاٹ پر آمد ابھی تک آنکھوں میں اَٹکی ہوئی ہے۔ اِسی طرح

سوار اور دوسری کہانیاں اور قبضِ زماں کے زمانے اور اُن کی تصویریں، مرزا فرحت اور مولوی آزاد کے بنائے ہوئے مرقعوں سے یکسر مختلف ہونے کے باوجود اُن سے ایسے متصل ہیں کہ قاری کے ذہن پر نقش ہو کر رہ جاتے ہیں۔ فاروقی صاحب کا ایک ایک افسانہ ایسا متحرک مرقع ہے جس میں زمانوں کی شبیہوں کے رنگ آبِ حیات میں گندھ کر صفحۂ ہستی میں بکھیرے گئے ہیں۔ کوئی شک نہیں، اُن کی تحریریں ایک طرف آنکھوں کو دوربین عینکیں بخشتی ہیں تو دوسری طرف زبان کی گرہیں کھولتی ہیں۔ ہم نے تو بھائی دہلی اور اُس کے مضافات کی جو سیر کی ہے اُس میں سو فی صد فاروقی صاحب کی تحریروں کا کمال ہے۔ ہم نے بس اتنا کیا، اُنھیں پڑھ گئے۔ اِس قبضِ زماں ہی کو لیجیے۔ مشکل ایک سو صفحات کا ناولٹ ہے مگر جیسی پرانی دہلی کو اُس میں مصور کیا گیا ہے، اُنھیں کا کام تھا۔

فاروقی صاحب کے تنقیدی کام کو آپ تخلیق کی جمالیاتی پرتوں کے تہہ در تہہ مطالعے کا نام دے سکتے ہیں۔ فاروقی صاحب تنقید میں فن پارے کو سمجھانے کی بجائے خود سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اِن دونوں یعنی قاری کو سمجھانے اور خود سمجھنے کے نقطہ ہائے نظر میں فرق یہ ہے کہ جب کوئی نقاد سمجھانے کی کوشش کرے تو سمجھیں نقاد تخلیق کار پر اپنی نظریاتی اساسوں کا حکم لگا رہا ہے۔ اِس عمل میں وہ فن پارے کو نہ صرف اپنے دماغ کے محدود اور سطحی دائرے میں لے آتا ہے بلکہ اپنے قاری کو بھی اُسی محدود اور سطحی بیانیے اور جمالیات میں بند کر دیتا ہے۔ یہ ایک ایسی غلطی ہے جو قاری تو ایک طرف نقاد کے سیکھنے کی اہلیت کو بھی کھا جاتی ہے۔ پچھلے دنوں ایک نقاد صاحب جو آجکل ایک ادارے کے انچارج بھی ہیں، کی اِسی سوچ کی غماز ایک کتاب منظر پر آئی ہے، "نظم کیسے پڑھیں"۔ اول تو اِس کتاب کا نام ہی ایڈورڈ ہارچ کی کتاب، "ہاؤ ٹو ریڈ پوئم" سے چرایا ہوا ہے۔ اگرچہ موجودہ پاکستانی نقاد کی اِس کتاب کو اُس سے کچھ علاقہ نہیں مگر آپ نے دیکھا کتاب کا عنوان ہی پکار پکار کر نقالی، تنگ نظری اور محدود رویے کا اعلان کر رہا ہے۔ یعنی اگر آپ نے یا کسی نے بھی آئندہ اِس کتاب کو پڑھے بغیر کوئی نظم پڑھی تو آپ کا یہ قدم غلط ہوگا کیونکہ بقول نقاد اُس نے طے کر دیا ہے کہ جو فارمولا اُس نے نظم پڑھنے کا پیش کیا ہے، وہ حتمی اور بے نقص ہے اور اُس سے آگے نہیں جایا جا سکتا، نہ اُس سے زیادہ سیکھا جا سکتا ہے۔ برعکس اِس کے فاروقی صاحب کا کمال یہ ہے کہ وہ قاری کو ساتھ بٹھا لیتے ہیں اور اُسے امکانات دیتے ہیں۔ وہ امکانات لفظ کی لغت کی بجائے، سماج، تاریخ، محاورے اور روزمرہ کی مختلف شکلوں اور رعایتوں سے کشید ہوتے ہیں۔ اُن امکانات کی روشنی میں قاری کو فن پارے کے سمجھنے میں اور اپنی طرف سے نئی منزلیں تلاش کرنے میں معاونت ملتی ہے۔ فاروقی صاحب کے یہ امکانات تعقل کے ساتھ ساتھ جمالیاتی ہوتے ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ادب میں تنہا تعقل ہمیشہ راہ کو محدود کر دیتا ہے اور جمالیاتی تعقل سے مزید راہ پیدا ہوتی ہے۔ آپ فاروقی صاحب کی کوئی تنقیدی کتاب اُٹھا لیں، شاعری پر ہو یا فکشن پر۔ اُن کی تنقیدی بصیرت اشیا کی ٹائپیکل حالت کو رد کرتی ہے اور اُس جمالیاتی استعارے کی تلاش میں رہتی ہے، جسے شاعر کی اختراع ساز طبیعت اپنے اندرون سے اُٹھاتی ہے۔ اُن کے ہاں ادب میں نیا استعارہ سب سے اہم ہے اور وہ اساطیری وجود کا حامل ہوتا ہے، نہ کہ جدید و مابعد جدید ادبی تھیوریاں۔ اِس معاملے میں اُن کی کتاب، شعر، غیر شعر اور نثر پڑھنے کے لائق ہیں۔ ہمارے ایک دوست کا کہنا ہے فاروقی صاحب نے شعر شور انگیز میں میر کے اکثر اشعار میں خود معنی ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ اُن صاحب کی بات کا جواب یہ ہے کہ اُنھوں نے لفظوں کو لغت سے پہچاننے کی کوشش کی ہے، جبکہ میر جیسے شاعر کو پڑھنے اور سمجھنے کے لیے جب تک فاروقی صاحب کی تنقید سے شعور حاصل نہ کیا جائے گا لفظ اپنی اصلی پہچان نہیں دیں گے۔ وہ شعور یہ ہے کہ شعر کو سمجھنے کے لیے لفظ کو رعایت سے پہچانا جائے اور ایک لفظ کی جتنی رعایتیں دریافت ہو سکتی ہیں، اُن سب کا احاطہ کیا جائے۔ اِس سے فائدہ یہ ہوگا کہ کوئی نہ کوئی رعایت ایسی نکلے گی جس سے شعر کے اندر موجود بالکل نئے معنی دریافت ہوں گے اور وہی معنی شاعر کی عظمت کی دلیل ثابت ہو سکتے ہیں۔ اگر شعر کو بنیادی اور

بیان کردہ بوسیدہ تھیوریوں سے سمجھنے کی کوشش کی جائے گی تو نئی رعایت کی دریافت تو ایک طرف، بڑے شاعر کے شعر کو سمجھنا ہی محال ہو جائے گا۔ جس آدمی نے شعر شور انگیز اور تفہیم غالب کا مطالعہ کر رکھا ہے، اُس کے لیے یہ بات بالکل عجیب نہیں کہ وہ شعر کی تفہیم کرنے میں جلدی نہیں کرتا بلکہ لفظ کے تاریخی، سماجی، معاشرتی اور ارتقائی مرحلوں سے اُس کی مختلف رعایتوں کا مطالعہ کرتا معنی کی اُس تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے جہاں شاعر نے نئے معنی پیدا کرنے کے لیے غوطہ زنی کی ہے اور نئے استعارے کی شکل وضع کی ہے۔ ظاہر ہے اگر نئے استعارہ کی پیدائش آسان نہیں تو اُس کو سمجھنے کی تربیت بھی کچھ آسان کام نہیں۔ یہ بات تو ہم سب جانتے ہیں کہ شعر کی لغتی شرح کسی بھی شعر کے لیے زہر ہے لیکن قاری کو لغتی شرح سے دُور کرنے کا کام سوائے شمس الرحمان فاروقی کے آج تک کسی نے نہیں کیا۔

فرخ ندیم

کئی چاند تھے سرِ آسماں: ثقافتی اور مابعد نوآبادیاتی تعبیر

دنیا بھر میں سنجیدہ ادبی متن کسی سوال سے مشروط نظر آتا ہے اور یہ سوال مصنف یا راوی کے علاوہ کرداروں کا ثقافتی اور مکانی مسئلہ بھی ہوتا ہے۔ پاپولر کلچر میں جس عدولیت یا تجاوزیت (transgression) کا ارتداد کیا جاتا ہے وہ ہی عنصر کسی فن پارے کی اولین ترجیح اور پہچان بن جاتا ہے۔ سوال کی نوعیت اور ثقافتی وسعت سنجیدہ ناول نگار کے تاریخی اور تخلیقی شعور کا حصہ ہوتی ہیں۔ خاص طور پر اس جغرافیائی خطے میں جہاں کے انسان cartographic anxieties کا بوجھ برداشت کر رہے ہوں، مکانی مسائل اور بھی اہم ہو جاتے ہیں اور لامحالہ ادیبوں کی تخلیقات کا حصہ بنتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ کسی بھی سماج کی ثقافتی ساختوں میں تمام افراد کو خواب و خیال کو تجسیم کرنے کی مساوی سہولتیں میسر ہوں۔ البتہ، ساختیاتی حدود کی خلاف ورزیت کے لیے سوال اور اس (فرد) کے سپیس کی جنگ ضروری ہوتی ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ یہ جنگ فرد سے ہوتی ہوئی سماج کے تمام انسانوں کا اولین مسئلہ بن جائے اور وہی حدود جو کبھی تحریماتی دائروں کی شکل میں موجود (ذہن ساز آڑھت میں مصروف) ہوں ، اس سوال کی مقناطیسیت کے سبب سماج کے انسانوں کے لیے غیر ضروری سمجھی جائیں۔ سوال بذاتِ خود ایک مکانی شعور ہے جو کسی سماجی سطح پر چھوٹی یا بڑی انفرادی مدافعت یا اجتماعی مزاحمت کا پیش خیمہ بنتا ہے۔ اگر اس سوال کہ اردو فکشن (ناول) میں کل ملا کر کتنے مزاحمتی کردار ہیں، کو ادبی حدود میں خلاف ورزی سمجھ بھی لیا جائے تو سوال کی اہمیت کو کوئی خطرہ نہیں۔ ممکن ہے ادبی اور تنقیدی معیار ساز رویے یکسوئی کے ساتھ یکسانیت کا سبب بنے ہوں اور تنقیدی بصیرت دیکھتی رہ گئی ہو۔ آج کے عہد کے مقبول بیانیوں میں ثقافتی تنوع کو خاصی پزیرائی حاصل ہے لیکن اس شرط پر کہ سوال سنجیدہ نہ ہو۔ ثنوی نظام کی رو سے سوال اگر سنجیدہ ہے تو اس کی ضد غیر سنجیدہ ٹھہری۔ اس لیے یہ اخذ کرنا مشکل نہیں کہ تہذیبی اخلاقیات اور جمالیات کے نام پر غیر سنجیدہ پاپولر جمالیاتی ادبی متون فروغ پاتے رہے اور سوال اور سنجیدگی کی مکانی حالت مخدوش ہوتی چلی گئی۔ یہاں تک کہ تقسیماتی عمل انسانوں کے گھروں کی کھڑکیوں دروازوں سے ہوتا ہوا ان کی داخلی زندگیوں تک پہنچ جاتا ہے۔ اردو زبان و ادب کے ناول نگار بہت محنت اور خوبصورتی سے انسانی حالت زار کو قلم بند کرتے رہے ہیں لیکن طاقت کی نظریاتی قلم رو، جہاں سے نقشہ سازی اور ذہن سازی متشکل ہوتی ہے، کا تنقیدی احاطہ خال خال ہی ملتا ہے۔ یوں ناول نگاری، بجائے اس کے کہ تاریخ کے جبر سے سوال کی آزادی کا منہ بولتا متن بنے، ایک مسابقتی رویہ محسوس ہوتی ہے جہاں معنی لفظ سے پہلے بولتا ہے، یعنی ادبی متون بھلے وہ ناول ہی کے کیوں نہ ہوں، مروج کلچر کے خواہش کردہ معنوی دائروں میں چکراتے رہتے ہیں۔ ایسی دائروی صورت حال میں موضوعاتی تنوع پاپولر کلچر کی من پسند نظریاتی ساختوں کا ترجمان بن کر اسلوبیاتی سطح پر تو کچھ دریافت کر سکتا ہے مگر سوال کی جمالیاتی جہتوں سے دور ہی رہتا ہے۔ فاروقی صاحب خوب جانتے ہیں کہ ان ناولوں کی تنقید بھی مروج معنی کی نظریاتی شرح ہی بنتی ہے۔

ناول نگاری اور زندگی کے تعلق پر بحث کافی حد تک مختلف ہو چکی ہے۔ اب حقیقت نگاری بھی سوال کی سیدھ میں ہے۔ زندگی کی شرحیاتی تنقید تو پہلا سوال یہ اٹھاتی ہے کہ ثقافتی زندگی یا وہ تصور جو فطرت سے مشروط ہے؟ دنیا بھر کی

عصری تنقید اب انسان اور اس کی زندگی کو ثقافتی سمجھتے ہوئے قلم اٹھاتی ہے۔ بات بہت واضح ہے کہ جیسی مروج نظریاتی ساختیں ویسی ہی زندگی۔ انسان ایک ثقافتی متن ہے اور اپنے سیاق و تناظر سے الگ خود روحیاتیاتی اظہار نہیں ہے۔ وہ متون جو سرمایہ دارانہ نظام کے ذرائع پیداوار اور رشتوں سے متشکل ہوتے ہیں ان میں تخلیقی یا تنقیدی کلامیوں کی پیداوار بھی ان نصابات سے مشروط ہوتی ہے جو سرمایہ دارانہ نظریات وضع کرتے ہیں۔ تخلیق و تنقید فطری اساطیر سے آزاد ہوں تو انسانوں کی ثقافتی مکانیت واضح ہوتی ہے۔ کیا فاروقی کے ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کے کردار فطری ہیں؟ اگر ایسا ہے تو تنقید کا جمود پسند ہونا بے سبب نہیں۔ اس لیے یہ مضمون ناول، فنِ ناول نگاری اور ناول کے کرداروں کو اس (نوآبادیاتی) ہندوستانی ثقافت سے جوڑ کر لکھا جا رہا ہے جس میں نوآبادیاتی تسلط اور مقامی اشرافیائی شکوہ کی رگڑ سے نئے متون جنم لے رہے تھے۔ دونوں طرف سے مردانہ وار کھیلی گئی رومانوی سیاست یا سیاسی رومانویت ہزار ہا نفوس کو ایندھن بناتی رہی ہے۔ انیسویں صدی کے اس تصادم میں ایک بورژوا عورت اپنے متن کو اپنے مزاحمتی شعور سے اس طرح نکھارنے میں اس طرح کامیاب ہوتی ہے کہ نوآبادیاتی اور مقامی اشرافیائی (پدرسر) سیاسی ساختیں تہذیبوں کے تصادم میں بدل جاتی ہیں۔ اردو فکشن میں، مقامی نسائی مکان کی طاقت ور نوآبادیاتی پیش کش سے رومانوی مفاہمت اور رومانوی سامراجیت کے خلاف، مزاحمت کے حوالے سے، شمس الرحمان فاروقی کا ناول ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' بہت اہم ہے۔ ہندوستان میں نوآبادیاتی ایڈونیچر کی (نو) تاریخیت کے تناظر سے بھی دیکھا جائے تو ناول کے متنی شکوہ سے ان نرگسی ساختوں تک رسائی ہو سکتی ہے جو انیسویں صدی کی ثقافتی شعریات کا مظہر بنتی ہیں۔ ایک نسائی کردار کی طویل تفہیم و تعبیر کے باوجود ناول خوشگوار بیانوی اور جمالیاتی حیرتوں کے باب رقم کرتا چلا جاتا ہے۔ اس میں مقامی کردار کی سحر انگیزی ہی ناول کے موضوعاتی اور جمالیاتی ماحول کی قدر و ارتکاز ہے۔ زبان و بیان کی مقناطیسیت، بلاشبہ ناول کو ایک بڑی کلاسیکی روایت کا نمائندہ ٹھہراتی ہے مگر ناول کی تعریف یہاں تک رکتی نہیں اور خاص طور پر اس وقت جب عصری تنقیدی مباحث مکانی مسائل کا سماجی اور نفسیاتی جائزہ لے رہے ہوں۔ ناول کی کہانی کا دلچسپ پہلو مقامی نسائی کردار کا سامراجی ذہنیت سے دو آتشہ تفاعل ہے جو اردو اور انگریزی میں لکھے گئے ادب کی فکشنل تاریخ میں ایک (verteberate) فقاری اہمیت رکھتا ہے۔ یہاں سے نوآبادیاتی عہد میں بیانیوں اور کلامیوں کے ٹکراؤ کی ایک صورت حال واضح ہوتی ہے جس سے ایسٹ انڈیا کمپنی اور دہلی کے درمیان رشتوں کی تاریخ اور فسانویت متن ہوتی ہیں۔

فکشن کی تنقید کے سلسلے میں متن اور ڈسکورس (کلامیہ) کے مباحث بہت اہم سمجھے جاتے ہیں۔ روایتی تنقید کا ادبی تخلیقات کو لازمی طور پر ''کسی مقصدیت سے الگ'' قرار دینا ادب کے لیے مثبت رہا یا منفی عصرِ حاضر کی صورت حال سے واضح ہے۔ مقصدیت سے علیحدگی کا معنی جو ادبی سیاق و تناظر سے ملتا ہے بڑی حد تک وجودی ہے۔ اس بحث کو روسی نقاد باختین، پسِ ساختیات اور مابعد نوآبادیاتی تنقید نے استدلالی انداز سے سمیٹا ہے۔ (نو) مارکسی فکر کا ذکر اس لیے نہیں کیا کہ ایک تو گفتگو فاروقی کے ناول پر ہے دوسرا زیادہ تر مارکسی تنقید کے مخالفین خود متن کی آزادی کے دعوؤں کے باوجود سٹیریو ٹائپنگ اور متنی سیاست کے کلچر کا شکار رہے ہیں۔ جدیدیت اور مابعد جدیدیت کے سحر میں گرفتار نقاد سماجی اور مادی محرکات کو نظر انداز کر دیتے ہیں، حالانکہ ادبی تھیوری کا تمام فکری ڈھانچہ (نو) مارکسی تنقید کے سہارے کھڑا ہے۔ فکشن کے متون کی تعبیرات کے سلسلے میں معروض کو پھنکارانہ نظروں سے دیکھنے کی روایت نے اس وقت دم توڑنا شروع کر دیا جب ادبی تھیوری اور ثقافتی مطالعات کے سلسلے میں text اور context کے درمیان مکالمہ کا رجحان پیدا ہوا۔ تنقیدی مغالطوں کے باب بند ہونے سے کم از کم اسطورائی کلامیوں کی گنجائش ختم ہو رہی ہے اور پروگریسو اپروچ کا تقاضا بھی یہی ہے کہ ادبی اور تخلیقی متون عصری مباحث سے مکالمہ استوار کریں۔ عصری تنقید تخلیقی متن اور ڈسکورس میں

فرق روا رکھتے ہوئے متن کے لاشعور میں اتر کر ڈسکورس یعنی کلامیوں کے ابدائی معنی کی کھوج لگاتی ہے۔تنقید کی تعریف جو بھی ہو اس وقت تک غیر یقینی کے افق پر معلق رہے گی جب تک جدلیاتی اور مکالماتی نہ ہو اور جدلیات کے ساتھ ثقافتی مادیت مشروط ہو جاتی ہے اگر متن کا تاریخی اور حوالہ جاتی ہونا ٹھہرے، ایسے ہی جیسے فاروقی کا ناول "کئی چاند تھے سر آسماں"۔

ناول ایک متن، بیانیہ اور ڈسکورس بھی ہے جس میں مختلف لوگ (راوی کے شعور اور لاشعور کے مطابق) اپنے کردار ادا کرتے ہیں یا کردار نبھاتے ہیں۔البتہ، ادا کرنے والے کردار نبھانے والوں سے اس لیے مختلف ہوتے ہیں کہ وہ کافی حد تک آزاد، پروگریسو اور مزاحمتی ہوتے ہیں۔عصری تنقید کا تعلق خیر و شر کے روایتی تصورات سے نہیں رہا، مہابیانیوں سے نہیں رہا، نہ ہی ان سگنی فائرز (لفظیات) سے جن کے سگنی فائیڈز (معنی) لایعنی ہوں۔پس ساختیات، مابعد جدیدیت، نو مارکسی اور تانیثی تنقید کے مباحث میں فکشن کے کرداروں اور ان کے کلامیوں کے ٹکراؤ سے پیدا ہونے والی صورت حال کو پرکھنے کی بابت ان جگہوں، علاقوں اور سماجی مکانات (social spaces) کا احاطہ بھی کیا جاتا ہے جہاں سے ٹکراؤ کے (ا) مکانات پیدا ہوتے ہیں یہ سپیس لاسماج نہیں، نہ ہی لاثقافت و سیاست، نہ لانظریہ، نہ لالسان اور نہ ہی اس سپیس کی تعبیر کسی ساوی یا افقی، آفاقی، ماورائی اور گیانی لفظیات سے کی جا سکتی ہے۔بیانیہ کی ایک شرط زمینی اور سماجی ہے، اس لیے کہ عصری تنقید کے مطابق ہر وہ کہانی، بھلے وہ کتنی ہی دلچسپ کیوں نہ ہو، قاری کا ہاتھ پکڑ کے اٹھکیلیاں کرتی ساتھ چلتی ہو، جو اساطیری ہے، اتنی آئیڈیئل ہے کہ مٹی، پانی، آگ، ہوا کی صفات اور متضاد کیفیات سے عاری ہے اور زمین سے اوپر کی افقی دنیا سے مشروط ہے، مہابیانیہ ہے۔ایسی کہانیوں کا پیٹ کچا ہوتا ہے جو سارا کچھ اگل دیں، جو براہِ راست، فوری اور مکمل ابلاغ کریں، فوری طور پر مکمل ابلاغ اس وقت تک ہو ہی نہیں سکتا جب تک متن اور قاری کا نظریاتی سپیس ایک سا نہ ہو۔روایتی تنقید بھلے پسند کرے یا نہیں لیکن موجودہ عہد میں ادبی اور ثقافتی تھیوری کے سوالات سے گریز ناممکن ہے۔بات طاقت کے مراکز کے (مہلک) امراض و اثرات کی ہو، یا ثقافتی اساطیر کی ردتشکیل کی، یا سماجی ساختوں کی زہرخند مبادیات کی، اب تھوڑی جرات کا مظاہرہ کرتے ہوئے مقامی ادبی تھیوری کو بھی ثقافتی ہونا پڑے گا۔پس ساختیاتی، مابعد نوآبادیاتی اور مارکسی ناقدین نے متن، موضوعیت اور ثقافتی مکانیت کی تفہیم و تعبیر کے سلسلے میں جو اہم نکات اٹھائے ہیں، کیا ان کو نظرانداز کر دیا جائے؟ اسی طرح ایک مارکسی نقاد Pierre Macherey نے بھی Theory of Literary Production میں متنی خلاؤں، خالی جگہوں، متناقضات اور خاموشیوں کی پرکھ تجویز کی ہے تاکہ ادبی پیداواری رشتوں میں ان مبادیات کی تحلیلِ نفسی کی جا سکے جو آئیڈیالوجیکل ماحول پیدا کرتے ہیں۔ لیکن، ایسا تنقیدی رجحان ان ثقافتوں میں (زیادہ) ممکن نہیں جہاں ادبی متون مروج ساختوں کی جامدیت کے پہرہ دار بنتے ہیں۔اس سماج کا قاری اپنی سہولت کی خاطر اور فوری ردعمل کی خاطر اپنی ولاسٹی کو ترجیح دیتا ہے اور اگر کہیں اس کی ریڈرلی (Readerly) ولاسٹی میں رکاوٹ پیدا ہو جائے تو وہ ادب پارے کی ناکامی کا اعلان کر دیتا ہے۔عام طور پر قاری کو کسی غائب سے سروکار نہیں ہوتا، اسے حاضر سے دلچسپی ہوتی ہے۔اس کی تربیت میں حاضر متن ہی حقیقت ہے۔ سیدھی سی بات ہے اگر پہلی ہی قرات میں پوری کہانی سمجھ میں آ گئی ہے تو یہ کسی پاپولر یا فاسٹ فوڈ کلچر کا پراڈکٹ ہے۔سنجیدہ فکشن تحت المتن کسی غیر جدلیاتی اور ٹھوس نظریہ سے، ہم آہنگیت کے کسی بھی چٹخاری کاروبار میں شریک نہیں ہوتا۔اس کے کردار ڈائینمسس نہ بھی ہوں، پروٹیگنسٹ نہ ہوں، کسی فقید المثال ستم ظریفی کا شکار نہ بھی ہوں مگر، لسانی، ہیجانی اور سماجی انحرافات کا جواز رکھتے ہیں۔سنجیدگی اور مقبولیت کے نظریات میں فرق واضح کرنا تنقیدی ذمہ داری تھی جس سے تخلیقی متون میں بیانوی تجربات کی حوصلہ افزائی ہو سکتی تھی۔اب یہ عالم ہے کہ تخلیق اکیسویں صدی کی دہشت زدہ مکانی

حالتوں میں سامنے آتی ہے اور اسلوب و تکنیک کئی سال پرانے، داستانوی۔

فاروقی کا تنقیدی، تخلیقی شعور اور تصورِ ناول پوسٹ ماڈرن یا پوسٹ کولونیل فارمولے سے مشروط نہیں لیکن تاریخ اور فکشن کو ایک تھرڈ سپیس میں متن کرنا، انیسویں صدی کے ایک نسائی کردار کو پوری چمک دمک، آب و تاب کے ساتھ پورے کینوس پھیلا دینا، کہیں وجودی اور کہیں غیر وجودی آواز سے ہم کنار کرنا، بین التونیت، دو تہذیبوں کے سنجوگ (مابعد نوآبادیاتی تنقید کی رو سے تیسرے مکان) سے ہائبرڈائزیشن اور دوگونیت کی ابتدائی صورتیں اور خدوخال وضع کرنا، بدلتے ہوئے تناظر میں شناختوں کے مکانات سے بیانیہ کو آراستہ کرنا اور ثنویت، تسلط اور مزاحمت، میٹا فکشن اور ہائپر ٹیکسٹ وغیرہ کو اسلوب کا حصہ بناتے ہوئے کہانی کو ایسے ارتقا پذیر رکھنا کہ اجزائے ترکیبی بقول مشہور رومانوی شاعر کولرج 'میکانکی مرکب کی بجائے کیمیائی محلول' نظر آئیں، یہ خاصا مشکل کام تھا جو ناول نگار نے اپنے تاریخی، تخلیقی، جمالیاتی اور تنقیدی شعور سے نہ صرف ممکن بنایا بلکہ فکشن نگاری میں جنسی تشکیلات اور جنس کی طرف نوآبادیاتی پدرسری اور صارفی نظریات کو موضوعِ بحث بنایا۔

سیمیاتی اور لسانی حوالوں سے بھی دیکھا جائے تو ناول کی لسانی اکائیوں کا نظام جلد کی سیاست سے لے کر ثقافتی کشاکش کو منعکس کرتا ہے۔ ہمارے لیے یہ بات خاصی اہم ہے کہ ابتدائی انیسویں صدی کے نیم مغلیہ عہد اور نیم نوآبادیاتی عہد کے ہائی کلچر سے لے کر موجودہ ہائی کلچر تک کے انسانوں کے ذرائع اظہار کو وہ تحریماتی آرڈر (نظام) ''نصیب'' نہیں رہا جو عام لوگوں کی ''قسمت'' ٹھہرتا ہے۔ نوآبادیاتی نظام کی تکمیل کے ساتھ ہی اصلاح پسندی کی سیاسی تحریک اور اس کی آج تک کی ہمنوائی میں سماجی و ثقافتی گھٹن اور تہذیب میں تعلق پر بات نہیں کی گئی نہ ہی یہ دیکھا گیا کہ تہذیب اور ریاستی آئیڈیالوجی کے سیاسی مقاصد میں رشتے کتنے گہرے ہیں۔ روایتی فکشن اور تنقید لا آئیڈیالوجیکل تصورِ ادب پر یقین رکھتی ہے لیکن اب فاروقی ہی سمجھائیں کہ بغیر نظریے کے کوئی کلامیہ اپنا وجود رکھتا ہے یا نہیں۔ جہاں تک بات ہمارے تصورِ ادب کی ہے تو اس کی رو سے ہر اہم ثقافتی نشان ہو یا لسانی اکائی، نظریاتی ہی ہے۔ البتہ کچھ اکائیاں مکالماتی اور جدلیاتی ہیں، اور کچھ ٹھوس آئیڈیالوجیکل اشکال ہیں جو نظریات کی صورت اپنی مکانی حالتوں سے نکل کر دوسروں کی جگہ، زمین یا سماج پر اجارہ داری قائم کرنا یا رکھنا چاہتی ہیں، ایسے ہی جیسے اس ناول میں برطانوی سامراج مقامی ذرائع پیداوار پر اپنا تسلط جمانا چاہتا ہے۔

انیسویں صدی کے عہد کو مابعد جدید بیانوی تجربات میں ساخت کرنے میں کئی اہم نام ہیں لیکن ایک نام مشہور ماہر سیمیات Umberto Eco کا ہے جس کے ناول The Name of the Rose نے بیانوی تجربات سے ناقدین کو متاثر کیا۔ جدیدیت کے بعد ایک اور اہم نام John Fowles کا ہے جس نے The French Lieutenant's Woman جیسا ناول لکھا۔ شمس الرحمان فاروقی نے بھی اسی صدی کے حوالے سے لکھا ہے لیکن اپنی ہندوستانی تہذیب کے کچھ گم گشتہ کرداروں (خاص طور پر ایک دلچسپ الیاتی کردار وزیر خانم) کی زندگیوں کی کھوج لگائی ہے۔ فاؤلز انیسویں صدی کے ثقافتی رویوں میں رچی ہوئی سٹیریو ٹائپنگ کی ردِ تشکیل کرتا ہے جو ہمیں فاروقی کے ہاں نہیں ملتا۔ اردو کے اکثر ناول نگاروں کا ذہن آرکیالوجیکل ہے۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ یہاں کا ادیب تاریخ کے اس موڑ کو دیکھنے کی تلاش میں رہتا ہے جہاں سے شناختوں کا سلسلہ منقطع ہوا اور بحرانی سلسلہ شروع ہوا۔ سفید فام عام طور پر ایسے عدم تسلسلی تجربات سے نہیں گزرے۔ فاؤلز کا ذہن، میلان اور کلامیہ ردِ تشکیلی ہے جبکہ فاروقی نے شعوری طور پر ادب کو سیاست سے الگ رکھنے کی کوشش کی ہے، یہاں بیانوی مداخلت سے گریز ملتا ہے۔ فاؤلز اس مداخلت سے گریز نہیں کرتا۔ ان دونوں ناولوں میں بنیادی فرق تجرباتی اور جمالیاتی ہے۔ اس کی وجہ سامنے کی ہے۔ فاروقی صاحب اس صنعتی تجربے

سے نہیں گزرے جو جان فاولز کا ہے۔ پھر فاروقی ناول کے اختتام کے بارے متزلزل بھی نظر نہیں آتے نہ ہی فاروقی نے موضوعاتی متوازیت کو بحث کا حصہ بنایا ہے۔ البتہ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کا جمالیاتی اور تہذیبی کینوس بہت سے مغربی ناولوں سے زیادہ وسیع اور جاندار ہے۔ بین السطور، ناول نوآبادیاتی عہد کی مکانی کشاکش کا بیانوی محاکمہ یا محاکماتی بیانیہ ہے لیکن ناول کی افسانویت تاریخ کو literariness یا defamiliarization کے سہارے پس منظر میں ہی رہنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

پوسٹ کولونیل ڈسکورس کی مادی تعبیر کے مطابق برطانوی راج یا سامراجی تسلط مقامی ہندوستانی اشرافیائی نفسیات میں ایک کشش کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس سے مقامی مکانیت Spatiality (بری طرح) متاثر ہوتی ہے۔ دو تناظر، دو سیاق اور دو متون مکالمہ کرتے اپنے اپنے مفادات کا نہ صرف تحفظ کرتے دکھائی دیتے ہیں بلکہ مکانی جنگ بھی لڑی جاتی ہے۔ برطانوی ہند میں (خاص طور پر اشرافیائی) مقامیت بھی دوگونیت کا شکار ہو گئی۔ ترجیحات اور تعینات بدل گئیں۔ سرمائے اور سمتار سے مشروط ایک ایسی آئیڈیالوجی مقامی ثقافت کے اعصاب پر سوار ہو چکی تھی جس سے ہم آہنگ ہونا مقامی دل و دماغ کی مجبوری بن گیا۔ تفاعل کے نتیجے میں بوقلمی کو ایک سپیس مل جاتا ہے جس میں کسی خاص مستقبل کی خاطر ماضی اور تناظر کے کئی حوالوں کو ایک طرف رکھا جاتا ہے اور یکطرفہ تفہیم و تعبیر کو فروغ دیا جاتا ہے۔ یہاں یہ عرض کر دینا بھی ضروری ہے کہ شمس الرحمان فاروقی، کلیم الدین احمد، گوپی چند نارنگ، وزیر آغا، مظفر علی سید اور حسن عسکری نے جدیدیت اور جمالیاتی تسلط کی ترویج کے لیے زندگی بھر مباحثیں اٹھائیں۔ سیاق و تناظر سے الگ متن کی خود انحصارانہ وارداتوں پر مقالے، مضامین اور کتابیں لکھی گئیں اور ایک وسیع جدیدی کینوس تشکیل دینے میں کامیاب بھی رہے لیکن ان تمام فکری کاوشوں کے باوجود اس درویش کی صرف ایک بات کہ انسانی شعور کے پس منظر میں مادی حقائق اہم محرکات ہیں' کی اہمیت اور افادیت کم نہیں ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ جب بھی لفظ شعور برتا جاتا رہا ہے اس کے 'بطن سے سماجی و ثقافتی صداقتوں کی بازگشت سنائی دیتی رہی ہے۔ مارکس کی اس سطر میں شعور پیدا ہونے والی جگہ place اور شعور پروان چڑھنے والے مکان space دونوں کی اہمیت ملتی ہے۔ سو، پوسٹ کولونیل فکری نظام کے ثقافتی اور جدلیاتی مباحث کے حوالوں سے فاروقی کا یہ انتہائی اہم ناول اس بازگشت کا متن بولتا ثبوت ہے۔ کولونیل کلامیوں کے سامنے مقامی تفکر ہمت ہارنے لگتا ہے، تاریخ بدلتی ہے تو مفادات، ترجیحات، سمتیں، شناختیں اور وفاداریاں بدل جاتی ہیں۔ ادب زبان سے، زبان ڈسکورس (کلامیہ) سے، ڈسکورس (سیاق و تناظر میں موجود) نظریہ یا آئیڈیالوجی سے اور آئیڈیالوجی مادی محرکات سے مشروط ہے، اس لیے کسی ایک کو نظر انداز کرنا مقامی نظریاتی پسپائی اور ان شناختوں اور بحرانوں کی تفہیم و تعبیر کو خطرے میں ڈالنا ہے۔

تاریخ ہمیشہ ''پہلی اور شہادتی'' وجوہات کی بنیاد پر لکھی اور محفوظ کی گئی ہے اور تاریخی فیصلے ٹھوس نقوش بن کر انسانی نفسیات میں اتر جاتے ہیں۔ یہ نقوش یا آرکی ٹائپس انسانی زندگیوں کو کنٹرول کرنے والے ثقافتی سائینز ثابت ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ رد و قبول کے درمیان ایک واضح خط کھینچتا چلا جاتا ہے۔ تاریخ میں بہت سے ایسے کردار گزرے ہیں جنہیں ''خیری رنگ'' ''نصیب'' نہیں ہوئے چونکہ وہ کسی طاقت ور بادشاہ کی آہنی نظریاتی ساختوں سے متصادم رہے ہیں، مہابیانیوں کے اطلاق نصاب کی رو سے transgressors ٹھہرے۔ تاریخ ان کرداروں کی سیاہ رنگوں سے اس طرح تصویر کشی کرتی ہے کہ صدیوں تک انسان ان کی قربت سے گریز کرتے ہیں۔ تاریخی متون میں، اکثر، ان کرادروں کی آواز، سیاسی مہابیانیوں کے شور میں دبی ہوئی محسوس ہوتی ہے، یا دوسری صورت میں غائب کر دی جاتی ہے۔ تاریخ کو محفوظ کرنے کی خواہش فرانسیسی پس ساختیاتی مفکر ژاک دریدا کے مضمون A Freudian :Archive Fever

Impression سے واضح ہوتی ہے۔فاروقی کے ناول 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' پر اس تصور کے اطلاق سے اور وزیر کی گمشدگی اور بازیافت کے حوالے سے اطہر فاروقی نے تفصیل سے مقالہ لکھا ہے جس سے محفوظاتی نفسیات اور سیاست سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔دریدا آرکائیو کی تحلیلِ نفسی میں ہی دلچسپی نہیں رکھتا بلکہ اس کی سماجی اور سیاسی اہمیت کا ادراک چاہتا ہے۔تحلیل نفسی کی رو سے معاشروں میں دو مخالف رویے جبلت مرگ Thanatos اور اصولِ نشاط Eros تحرک میں رہتے ہیں۔اول الذکر کا تعلق تباہی،عدمیت اور غیاب سے ہے جبکہ موخرالذکر کا تعلق حیات،خوشی اور تحفظ سے ہے۔ دریدا کے مطابق ریکارڈز کا محفوظ ہونا ان دونوں سرگرمیوں کے درمیان مکالمے پر منحصر ہے۔یعنی احبابِ اختیار جانتے ہیں کہ محفوظات کے سلسلے میں طریقہ اور حدِ انتخاب کہاں تک (سودمند) ہے،کیونکہ دریدا کے مطابق ہر شے محفوظ ہونے کے لیے بھی نہیں ہوتی،اس لیے اس کا کچھ ریکارڈ یا حصہ تباہ کردیا جاتا ہے ایسے ہی جیسے جنگوں میں ایک دوسرے کے وسائل، یادگاریں،مزار،کتب خانے تباہ کردیے جاتے ہیں تا کہ یادداشتوں سے محو ہوجائیں۔ہندوستانی تاریخ میں ستی کی رسم میں عورت کو جلادیا جاتا تھا۔یہ burn factor آج بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔انارکلی کا دیوار میں چنوایا جانا بھی ایک عورت کے وجود، اس کی آواز، اس کی خواہش کے غائب ہونے کی اداریاتی واردات ہے۔ایسی رسم (انارکلیت) ہر جگہ ہر گلی محلے میں موجود ہے مگر جزوی طور پر غائب کردی گئی ہے۔یعنی اس کہانی کا وہ حصہ ہماری یادداشتوں میں موجود ہے جس کا تعلق ریاستی نظریہ سے ہے اور چونکہ اس کردار کی تعزیراتی تعبیر ہی رائج ہوچکی ہے اس لیے وہ مزاحمتی آواز سنائی نہیں دیتی جو اس کردار کا جوہر ہے،وہ کہیں بیچ دیواروں کے کھو چکی ہے۔دریدا یہاں تحلیلِ نفسی سے ملاتے ہوئے اسے (اس تباہ کن رویے کو) فرائڈ کے تصور جبلتِ مرگ سے تعبیر کرتا ہے۔تباہ ہونے کے خطرات کے پیشِ نظر آرکائیوں کی حفاظت کو اہم ذمہ داری سمجھا جاتا ہے۔یہی ذمہ داری آئینی اور دستوری حیثیت اختیار کرلیتی ہے جس سے طاقت ور طبقات کے محفوظات کا تحفظ مقدس فریضہ بھی بن جاتا ہے۔اس کے خیال میں:

> [T]here is no political power without control of the archive, if not memory. Effective democratization can always be measured by this essential criterion: the participation in and access to the archive, its constitution, and its interpretation.
>
> (*Archive Fever: A Freudian Impression*)

ان محفوظات کی تفہیم و تعبیر ان کے محافظوں کی مرہونِ منت ہے یعنی اس کا حق کسی دوسرے کے پاس نہیں۔ اطہر فاروقی نے نوآبادیاتی آرکائیوز کی ردِ تشکیل (دریدا خود بھی اس طرح کی قرات کا طرف دار ہے) کے تناظر میں ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی وزیر کو دیکھا ہے:

> سفید فام آدمی کے نوآبادیاتی آرکائیو میں ''گورے بیانیوں'' کی موجودگی کہیں زیادہ آسیبی صورت میں نظر آتی ہے۔یہ مقابلہ اس تلخ حقیقت کا آئینہ دار ہے جس کا علم پسِ نوآبادیاتی دنیا میں عام ہے۔استعمارزدہ عورت کی موجودگی کہیں زیادہ کم یاب ہے،اور یہ ایک ایسا المیہ ہے،جس کی طرف اتنی ہی توجہ ہونی چاہیے،جس کا یہ المیہ بجا طور پر مستحق ہے۔یہی وجہ ہے کہ فاروقی نے 'کئی چاند تھے سرِ آسماں' میں اس سمت قدم اٹھایا ہے،اور اس عورت کی موجودگی کا سراغ لگایا ہے،جس کی شناخت کو مورخوں کے قلم کی بے راہ روی اور مردانہ تعصبات نے مسخ کر رکھا ہے اور اولین سطح پر یہی بات اس ناول کو ایک اہم ادبی متن بناتی ہے۔

(اطہر فاروقی: کئی چاند تھے سرِ آسماں کی وزیر خانم کی اصل حقیقت اور گورکھ دھندے سے فکشن کی نجات، بلاگ ادبی دنیا)

http://www.adbiduniya.com/2016/05/article-on-kayi-chand-the-sar-e-aasmaan-by-athar-farooqui.html

پسِ ساختیاتی مفکر مشل فوکو نے ڈسکورس اور آرکائیو کے تعلق میں لسانی ساختوں کو بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیا ہے۔Archeology of Knowledge میں فوکو نے علمیاتی ساختیات کی رو سے تاریخ اور لسانی ساختوں کے مابین رشتوں کا مطالعہ کیا۔اس مطالعہ میں آرکائیوز کا ماہیتی اور تنقیدی جائزہ بھی شامل ہے جس سے تاریخی کلامیوں کے سیاسی خدوخال واضح ہوتے ہیں۔فوکو کے خیال میں آرکائیو:

I mean the set of rules which at a given period and for a definite society defined:1) the limits and forms of expressibility; 2) the limits of forms of conservation; 3) the limits and forms of memory; 4) the limits and forms of reactivation.

Sara Mills: (*Discourse*)

سارہ ملز آرکائیو کی مندرجہ بالا تعریف کی وضاحت یوں کرتی ہے:

An archive should be seen as the set of discursive mechanisms which limit what can be said, in what form and what is counted as worth knowing and remembering. It is this sense of limitation or exclusion...it is crucial to the understanding of the constitution of discursive structures.

Sara Mills: (*Discourse*)

فوکو کے خیال میں آرکائیوز کسی خاص تناظر میں کچھ اصولیاتی جبر کا شکار ہوتے ہیں جن کی رو سے موضوعات اور موضوعاتی شناختیں وضع ہوتی ہیں۔ان آرکائیوز کے محرکات میں عدم استحکام آرکائیوز کی ترجیحات کا تعین کرتا ہے۔اثباتیت، آرکائیو اور historical a priori یہ تین الفاظ ہیں جن کی ترکیبی شکل سے، فوکو کے خیال میں، علمی اور اظہاری سرگرمیوں کی تدوین ہوتی ہے۔(*Foucault and Literature*; Page, 96) نوآبادیاتی فکری نظامات کی تفہیم کے لیے یہ تراکیب اہم ٹولز ثابت ہوتی ہیں۔''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کے ایک راوی کو ایک ہندوستانی ''نسائی کردار'' کی تلاش میں برطانوی کتب خانوں کا سفر اختیار کرنا پڑتا ہے۔یعنی مقامی کردار کے تلاش میں بھی کولونیل محفوظات پر انحصار کرنا پڑتا ہے۔ستم ظریفی یہ بھی ہے کہ مابعد تقسیم مقامی سیاسی خودارادیت بھی اتنی جاندار نہیں رہی کہ وہ اپنے کرداروں کو تلف ہونے سے بچا سکے۔وزیر کی تلاش ان محفوظاتی گھپاؤں سے ہندوستانی ''کردار'' کی تلاش ہے۔ہمارے ناولوں اور تنقیدی متون میں اس طرح کی وزیریں، خانمیں اور دیواروں چنی انارکلیاں مروج آئیڈیالوجی کے تابع منعکس ہوتی ہیں۔بلکہ اس کے دکھ کرب، یاس وحسرت کو موضوع بنا کر ادب تخلیق کرنے کی روایت بہت عام ہے، اس میں فائدہ یہ (رہا) ہے کہ نظریہ ساز طاقت کے سرچشموں کو نظریہ شکنی کا خدشہ نہیں ہوتا۔وزیر کی دریافت، اطہر فاروقی کے تھیسز کی رو سے ناول نگار کی کولونیل آرکائیو سے ایک استعمار شدہ عورت اور اس کی شناخت کی بازیافت

ہے۔''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' اس بھولی بسری عورت کا وہ سپیس ہے جس سے اس کی زندگی کو فکشنل اسلوب میں پیش کیا گیا ہے۔یعنی ایک عورت کے تاریخی سپیس کو فکشن میں تانیثی سپیس دیا گیا ہے۔

ناول کا کچھ حصہ ابتدائی زمانی مکانات، وقت کے تغیرات کو متن کرتا ہے۔زمان و مکان کے حوالے سے قرۃ العین حیدر کا اہم ناول ''آگ کا دریا'' زمانی مکان کا ناول ہے تو''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کو مکانی زمان کا ناول کہا جا سکتا ہے۔ یہ فرق اس میں متنی ترجیحات کے سبب رکھا گیا ہے۔ انگریزی زبان میں اسے The Mirror of Beauty کے نام سے ترجمہ کیا گیا ہے۔عنوانات کے حوالے سے ہی دیکھا جائے تو یہ قاری کو کسی شعری کائنات سے ملاتا ہوا، کلاسیکی مکانیت کا استعارہ بنتا محسوس ہوتا ہے۔Roland Barthes کے تصور شرحیاتی رمز(کوڈ) کی بابت بات کی جائے تو کچھ سوالات عنواناتی سپیس سے جنم لیتے ہیں۔جیسے، متن اور عنوان میں، موضوعاتی سطح پر کتنی ہم آہنگی ہے؟ بیانیہ میں عنوان کو کتنا سپیس ملتا ہے؟ اس عنوان کا نوآبادیاتی عہد کے مکانی مسائل سے کتنا تعلق ہے؟ یہ عنوان محض رومانوی ترکیب نحوی ہے یا علامتی طور پر سماجی معنی خیزی سے جڑت رکھتا ہے،کیا یہ عنوان پورے متنی مسائل کی مشمولیت یا بشمولیت کا محرک بنتا ہے؟ ناول پڑھ کر انیسویں صدی کی اجڑتی ہوئی کلاسیکیت، اجڑتی ہوئی اشرافیائی ثقافت اور منہدم ہوتی ہوئی وہ ہندوستانی ریت وروایت ملتی ہے جو سامراجی تسلط میں جکڑی، بے بسی سے، سہارے تلاش کرتی ہے۔ناول، اپنی ابتدا ہی سے نہ صرف راوی کی بیانوی مہارت کا ایک دلکش اظہار یہ ہے بلکہ برصغیر کی تاریخ میں بدلتے ہوئے رنگوں کی ثقافتی اور جمالیاتی داستان بھی ہے۔اس میں انیسویں صدی کی سیاسی اور ثقافتی زندگی میں مرکز اور حاشیہ کی نفسیاتی جنگ کا فکشنل عکس بھی ہے۔

ویسے تو فاروقی 'اردو ادب کا مزاج نثر سے زیادہ شاعری کی طرف مائل' سمجھتے ہیں لیکن اس ناول کی بیانوی مہارت، جمالیاتی اسلوب، موضوع کی سنجیدگی اور فسانویت(Fictionality) بتاتی ہیں کہ شعری مزاج تو کلچر کا ایک حصہ ہوتا ہے، کہانی ثقافتی سرگرمی اور بیانیہ پوری زندگی ہے۔تجدید کے طور پر یہ لکھنا ضروری بنتا ہے کہ انسانی ارتقا میں کلام اور کام میں فرق رہا ہے اور یہ فرق طاقت اور سیاست سے متنایا گیا۔یعنی کام کرنے والے کلام کرنے والوں سے پیچھے رہ گئے۔یہ عمل غیر ارادی نہیں بلکہ اداریاتی اور سماجی تھا۔زبان کی لالینگ(لسانی نظام) شکل(سوسئیر کے تصورات) سے ہر کوئی واقف ہوتا ہے لیکن لا پیرول(بولی، کلام) اس کی تربیت اور خواہش، تفاعل، مسابقت اور ریاضت کا نتیجہ ہے۔شاعری کی ثقافتی ترجیح کی اہم وجہ اس کلام کی تربیت، مسابقتی مزاج، طاقت سے جڑت اور مابعد الطبیعاتی ڈکشن ہے۔اردو شاعری کا بڑا کلاسیکی حصہ مابعد الطبیعاتی ڈکشن کے سہارے کھڑا ہے۔اس بات سے انکار نہیں کہ یہ پیرایہ تہذیبی مزاج ہے لیکن اس بات سے غرض ضرور ہے کہ اس قسم کے مزاج کے محرکات کیا ہیں۔کلام، طاقت اور ثقافتی مزاج کی تثلیث سے متشکل ہونے والی شعری صنف بلاشبہ انسان کی بہت بڑی دریافت ہے مگر یہ فیصلہ 'پنجابی منظوم داستان' ہیر وارث شاہ''، کے تناظر میں کرنا مشکل ہے کہ یہاں شاعری اہم ہے یا بیانیہ۔یہ بات البتہ درست ہے کہ کلاسیکی دور میں شعری کلام عروج پر تھا۔داستانوی متون کی کمی نہ تھی مگر ان کی مافوق الفطرت نوعیت نے انہیں سماج سے جڑنے نہیں دیا۔یہاں بھی کلام ہی کلام تھا، شعری لفظیات اور انہونیت کی تکرار انہیں پاپولر ادب تو بنا سکیں مگر سنجیدہ ادب نہیں۔یوں بھی گیت گانا اور کہانی(گا کر) سنانا دونوں ہی سماجی سرگرمیاں رہی ہیں، شاعری میں تخیل کا وفور تو تھا ہی، مگر، برصغیر کے داستانوی ادب سے تقابلی موازنہ کیا جائے تو شاعری میں انسانی جذباتی تجربات موجود تھے جن سے اردو زبان کا شعور رکھنے والا قاری یا سامع مماثلتیں کشید کر سکتا تھا۔اس لیے یہ صنف(ایک خاص طبقے کی) تہذیبی نفسیات میں اترتی چلی گئی۔دوسری طرف، عمرو عیار کی کارستانیوں پر مبنی داستان کی عام انسانی تجربات سے عدم مطابقت نے اسے ماضی بعید بنا

دیا۔مگر" ہیر وارث شاہ" کے کردار، رہتل، مسائل اور ثقافت بھی کچھ مقامی ہے اس لیے ابھی تک زندہ ہے۔اب تاریخ نے ثابت کر دیا ہے کہ بھاڑے کے کرداروں اور ان کے کارناموں، شرارتوں اور سیاستوں سے مشروط داستانوں کے مقابلے میں وہی کہانی زندہ رہتی ہے جس کے کردار، رہتل اور زبان مقامی ہوتی ہے۔ یہ سوال بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ وارث شاہ شاعری کرنا چاہتے تھے یا کہانی سنانا چاہتے تھے۔اور اگر نظم کی دو بڑی قسموں لیریکل (غنائیہ) جس میں غزل کا شمار بھی ہوتا ہے، کا موازنہ بیانوی نظم، سے کیا جائے تو ہومر سے جدید بیانوی نظم تک ایک وسیع کینوس ہے جو غزل کی طرف داری کو مشکل میں ڈال سکتا ہے۔اس کی بڑی وجہ پھر بیانیہ (بیانوی نظم) کا سماجی و ثقافتی ہونا ہے۔ یہاں فرد اور ثقافت کی ثنویت بنے گی جس میں فرد، بحر حال، ثقافت کا ایک جزو ہے کل نہیں۔

چونکہ بیانیات (Narratology) کا سیمیات (سیمیالوجی Semiotics) سے گہرا تعلق ہے اس لیے اس ناول کے عنوان" کئی چاند تھے سرِ آسماں" کی تشریح لغوی اور ثقافتی دونوں پہلوؤں پر غور کی متقاضی ہے۔ انسان کو معیارِ حسن وضع کرنے کی خاطر زمین اور دنیا سے اوپر بلکہ بہت اوپر سماوی دنیا کو دیکھنا پڑا ہے۔اوپری دنیا لازوال، یکتا، طاقت ور، بے مثل اور ابدی سمجھی جاتی ہے اس لیے تخلیق و تنقید میں میٹا فزکس اور استعارہ میں بہت گہرا رشتہ ساخت کیا گیا ہے۔ دنیا میں کئی انسان ایسے ہوتے ہیں یا گزرے ہیں جنہیں افقی رشتوں سے استوار کیا جاتا ہے اور انہیں اپنے عہد کے چاند، سورج، ستارے ساخت کیا گیا ہے۔ان میں جو قدر مشترک تھی اس میں ذاتی اور معروضی دونوں حوالے شامل رہے ہیں۔ کسی کو چاند سورج ستارہ قرار دینا ذاتی فیصلہ بھی ہو سکتا ہے اور ممکن ہے وہ کردار انسانون کے اجتماعی شعور کی ترجمانی کے سبب معاشرے میں اہم مقام رکھتے ہوں۔تذکیر و تانیث کے حوالے سے چاند مذکر اسم ہے۔ مذکر اسم سے کسی خاتون کا حسن تشبیہ یا استعارے میں ڈھالنے کا رواج رومانوی لیکن جنسی سیاست سے عبارت ہے۔ ناول میں کل ملا کر کتنے چاند ہیں، کیا ناول کو اسی ترکیب (عنوان) کی روشنی میں دیکھنا ہے یا شعر کی روشنی میں یا نوابی ثقافت کی شکار ایک عورت کے مسلسل کرب سے؟ چاند تو گرہن کا شکار بھی ہوتا ہے اور ناول میں بھی ایسا ہوتا نظر آتا ہے۔ یہ سوال بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ بیانیہ کو poetic truth سے شناخت یا جستی فائی کرنے کی ضرورت ہے؟ ٹی ایس ایلیٹ کی ترکیب استعمال کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہاں Objective Correlative کا مسئلہ محسوس ہوتا ہے۔ ناول کئی حوالوں سے رومانس ہے۔ مصنف کا آرکائیو (محفوظات) سے، مغرب کا مشرق سے رومانس، آسمان کا چاند سے، انگریز کا ہندوستان سے، ناول نگار کا کلاسیکی تہذیب سے، نو آبادیاتی سفر کا منزل سے، نو آبادکار کا موضوع اور معروض پر تسلط سے، تلاش کا وسائل سے، پدرسری مزاج کا عورت سے، مالک کا جاگیر (عورت بھی ہو سکتی ہے) سے، مقامیت کا زبان و ثقافت سے، عورت کا اپنی حیثیت اور سپیس (مکان) سے اور استعاراتی علامتی زبان میں زمیندار کا کسان سے۔ لیکن یہ رومانس ٹائپ نہیں، اس میں متفرقات اور تنوع ناول کو کہانی کی رعنائی کے علاوہ یا رعنائی سے زیادہ تمدن و ثقافت کا بیانیہ بنا دیتے ہیں۔ ناول نگار کا زیادہ سروکار تاریخی بیانیہ سے ہے اور اس میں تہذیب و تمدن کی شمولیت سے ایک نئی صنف داستانوی ناول سامنے آتی ہے۔ یوں فاروقی نے روایت اور جدت میں خوبصورتی، ندرتِ خیال اور ہنر سے اس طرح انٹر سیکٹ اور تجسیم کیا ہے کہ قاری رومانوی ہوتے ہوئے بھی ثقافت اور تاریخ سے جڑا رہتا ہے۔ (یہاں یہ بات واضح کر دینا مناسب ہے کہ ہم کسی ایسی تحریک کا حصہ نہیں رہے جس میں مصنف کی موت کا اعلان شامل ہو، ہمارے نزدیک مصنف ہی متن پیدا کرتا ہے بھلے وہ متن ثقافتی پیداوار بھی ہے لیکن چونکہ تجربہ مصنف کا ہے اس لیے ذمہ داری بھی مصنف کی ہے، اس لیے جو سوالات اس گفتگو میں اٹھائے جا رہے ہیں ان کا تعلق فاروقی بحیثیت ناول نگار اور نقاد سے ہے)۔ ناول نگار بطور نقاد خود بھی جانتا ہے کہ تخلیقی تجربہ میں سوچ اور لطف دونوں میں توازن رکھنا انتہائی مشکل کام ہوتا ہے۔ یہاں پھر ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ

سوچ کیسی اور لطف کس نوعیت کا؟ سوچ اور فکر سے یہاں یہ مراد ہے کہ کیا یہ ناول متنِ محض ہے یا ناول نگار نے کھوئی ہوئی کائنات کی کھوج کو ناول میں بیان کیا؟ کولونیل اور مغلیہ عہد کے آرکائیوز میں اور کتنے کردار ہیں جن پر وقت کی دھول مٹی جم چکی ہے؟ کیا وزیر خانمIndigenous cult کی واحد ترجمان ہے؟ قاری یہ سوال بھی اٹھا سکتا ہے کہ ایسے چاند صرف کسی خاص خطے میں ہی موجود تھے؟ کیا محلوں سے باہر حسن کا کوئی معیارCanon نہیں یا کوئی تصور نہیں؟ کسی کے دل کا چاند بننے کی شرائط کیا طبقاتی ہیں؟۔اسی طرح لطف وانبساط کے حوالے سے بھی سوال اٹھائے جا سکتے ہیں کہ ناول نگار کا تصور نشاط کیا ہے،اور ناول نگاری کا نشاط طوالت کا متقاضی ہے؟ ناول نگاری اہم ہے یا کرداروں کے مسائل؟ اور یہ کہ ناول نگار نے واقعی نوآبادیاتی نظام کے خلاف اپنے قلمی ردِعمل کا اظہار کیا ہے؟ان سوالات کے جواب (ناول میں) تلاش کرنا جوئے شیر لانے کے مترادف نہیں۔لیکن ان سوالوں اور جوابات کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ یہ ناول اکیسویں صدی کے ابتدائی ادبی باب میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔آج کے ناول نگار کا نوآبادیاتی تاریخ سے تعلق دیر آید درست آید کے مترادف ہے۔آخر ایسا کیا ہے کہ برصغیر کے انگریزی اور اردو ناول نگار تاریخ کے اس استعماری تحرک سے تخلیق کشید کرتے نظر آتے ہیں جو مقامی تخلیق کار اور قاری دونوں کو مخالف جذبات کے تجربے سے گزارتا ہے۔ یعنی ایک ہی وقت میں کشش اور فاصلہ کی دوگونی نفسیات کا تجربہ ہوتا ہے۔انگریز کا دور کئی حوالوں اپنی طرف کشش رکھتا ہے اور ایسا بھی نہیں کہ مقامی تخلیقی اظہاریوں میں ارتقا رک جائے ،اسی دور سے نفرت اور اس کی ''حکمت عملیوں'' کے خلاف ردِعمل بھی ظاہر ہوتا ہے۔انیسویں صدی کے سماجی وثقافتی حالات کے Prologue کی حیثیت سے یہ حصہ جو چوالیس صفحات پہ مشتمل ہے،بہت اہمیت کا حامل ہے۔یہیں سے ہمارے لیے دریدا کے تصورArchive Fever کی گھتیاں سلجھنا شروع ہو جاتی ہیں اور انیسویں صدی کے ہندوستان کی تہذیبی تمدنی دوگونیت کے واضح اشارے ملنا شروع ہو جاتے ہیں جن سے یہ اخذ کرنا قدرے آسان ہو جاتا ہے کہ ہندوستان کی تاریخ میںcartographic anxiety کا ارتقا کیسے ہوا اور ایسٹ انڈیا کمپنی زمین کی انکروچمنٹ سے مقامی عورت کے بدن کی اینکروچمنٹ تک کیسے پہنچتی ہے یا بقول کپلنگ مقامی (ہندوستانی) زمین اور عورت وائٹ مین برڈن (سفید فام بوجھ) کس طور اٹھاتی ہیں۔اسی دور سے گلوبالائزیشن کی ابتدا ہوتی ہے،ثقافت،زبان اور انسانی جلد تینوں میں Hybridity کشید ہوتی ہے مگر بین التونیت ایکspatial battle جاری رہتی ہے جو کچھ افراد یعنی کچھ انسانوں کے لئے بڑے المیہ کا سبب بنتی ہے۔ٹریجڈی کا شکار ان کرداروں میں سے ایک اہم کردار وزیر بیگم بھی ہے جسے شمس الرحمان فاروقی نے ایسے سینچا ہے جیسے جدیدیت کے بانی مصنفین اور فکشن نگار ہینری جیمز،جیمز جوائس اور ایلیٹ نے ''پورٹریٹ فکشنل کلچر'' تشکیل دیا تھا۔اس پورٹریٹ کے لیے وزیر خانم سے بہتر شاید ہی کوئی کردار ہو جس میں تجربات کا تنوع،آوازداریت،مکالماتی جوہر،تخیلاتی وفور،باطنی حساسیت،دلفریب رومانویت،محبت اور انتقام،مصلحت،کوشش،صبر اور شعورِ حسن اس بیانوی پورٹریٹ کے حسن کا سب سے اہم محرک ثابت ہوتے ہیں۔

Sonal Shah کے آرٹیکلPortrait of a Lady میں ان ثقافتی رنگوں کا ذکر کیا گیا ہے جو وزیر بیگم کے متن سیاق اور تناظر کو نامیاتی وحدت میں ڈھالتے ہیں۔لیکن ان تمام عناصرِ ترکیبی کے باوجود اس ناول یا وزیر خانم کو کولونیل تسلط اساس ثقافتی سیاست سے الگ کر کے دیکھنے کی کوشش نہ صرف ناول کی ثقافتیت کو مسخ کر سکتی ہے بلکہ وزیر خانم کی نسائی اور تانیثی اہمیت کو گہنا بھی سکتی ہے۔وزیر خانم ایک نسائی اور تانیثی سپیس ہے جس میں اس کی free-will تکمیل کی خواہش مختلف مراحل سے گزرتی المناک تجربات کا حصہ بنتی ہے۔اس ناول کا فریم ورک زیادہ سادہ نہیں پیچیدہ بھی ہے۔لیکن مصنف نے ایک التزام ایسا رکھا ہے جو تاریخ کو افسانویت کے ساتھ ساتھ رکھتا ہے اور

تاثراتی وحدت میں ڈھالتا ہے۔ رومانوی شاعر کولرج کی اصطلاحات استعمال کرتے ہوئے کہا جا سکتا ہے کہ یہاں تاریخ اور افسانویت مکینیکل مکسچر نہیں بلکہ کیمیائی مرکب میں ڈھلتی ہیں۔ ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ ناول شعور کی رو ہے، نہ ہی اس میں تلازمہ کاری کا آزادانہ استعمال ہے، یہاں فاروقی اور جدید اسلوبیاتی تجربہ الگ ہو جاتے ہیں، اس کی بنیادی وجہ فاروقی صاحب کا تاریخ میں اسباب وعلل یا علت ومعلول کا رشتہ قائم کرنا، دوسری وجہ ناول نگار کا داستانوی ساختوں کی طرف (لا) شعوری میلان اور تیسری اہم وجہ کرداروں کے کولونیائی یا نوآبادیاتی تجربات ہیں۔ یہاں تاریخ ہی نہیں تاریخی اور مادی جدلیات دونوں کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے جو ناول کو جدید علامتی، تجریدی، خودکلامیاتی اور وجودی متن بننے سے انکاری ہے۔

ناول کی ابتدا سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ناول نگار ہومی بھابھا کی پوسٹ کولونیل اصطلاح hybridity کے اطلاق سے کچھ تاریخی کرداروں کا جینیاتی مطالعہ کرنے برطانیہ کا سفر اختیار کرتا ہے جہاں ایک ہائبرڈ کردار وسیم جعفر جو دو ثقافتوں کی تجسیم ہے، اسے ان تمام تاریخی حقائق سے روشناس کراتا ہے جن کی تلاش راوی کی زندگی میں سانس جیسی اہمیت رکھتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ابتدائی حصہ زمانی مکانیت کا عکس ہے۔ لیکن سپیس کی جنگ یہاں بھی منائی گئی ہے، وسیم جعفر کی اصل شناخت کیا ہے؟ اور وہ مدتوں، برطانیہ کی سکونت اختیار کرنے کے باوجود کیا شناختی بحران کا شکار نہیں؟ ناول نگار کو اس شناختی ناآسودگی کا شعور ہے جسے وہ مکالمہ کی تکنیک استعمال کرتے ہوئے ایک بڑے کینوس پر منعکس کرنے میں کامیاب رہتا ہے۔ پسِ نوآبادیاتی تنقید کی رو سے دیکھا جائے تو اس مکالمہ میں ایک ایسی رگڑ ہے جو سنسناہٹ کا سبب بنتی ہے۔

ناول کے بیانوی سپیس کے دو بنیادی ماخذ ہوتے ہیں جو روسی ہیئت نگاروں اور بعد ازاں فرانسیسی Narratologists نے بیاں کیے ہیں۔ بحیثیت نقاد فاروقی ان کی تصانیف اور نظریات سے واقف ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ ایک سپیس fabula اور دوسرا sujhet کا ہے۔ ایک کو بیانیہ اور دوسرے کو کلامیہ یعنی ڈسکورس کہا جا سکتا ہے۔ یوں کہہ سکتے ہیں کہ کہانی کے اندر جو بیانوی ثقافت متن ہوتی ہے وہی بیانوی ڈسکورس کہلاتی ہے جس کا مصنف نے ہر قدم پر خیال رکھا ہے۔ اس طرح کہانی کی روانی میں ایک ٹھہراؤ ہے جو کلامیہ کی تفہیم کو آسودگی سے آسان بناتا ہے۔ جب کسی ناول میں کردار بدلتے ہیں یا وقت گزرنے کے ساتھ ایک دوسرے کو replace کرتے ہیں تو اندازہ یہ ہوتا ہے کہ راوی کا تصورِ ناول زمانی ہے۔ مکانی ناول بہت زیادہ زمانی تغیرات کا شکار نہیں ہوتا، اس کے لیے کردار کا اپنے مکان سے جڑے رہنا ضروری ہے۔ اسی ٹھہراؤ میں فاروقی کرداروں کو وہ سپیس دیتے ہیں جہاں وہ اپنی جزئیات نگاری سے معنی کشید کرتے اپنے ہونے کا جواز فراہم کرتے ہیں۔ کہانی کی مقناطیست ایک اضافی اصطلاح ہے، ممکن ہے کچھ لوگ سادہ بیانیہ یا جنس نگاری میں دلچسپی رکھتے ہوں، ناول نگار نے لوکیل کی کلاسیکیت کو مدنظر رکھتے ہوئے فکشن کی مقناطیسیت ساخت کی۔ فکشن ساخت کرنے کا مطلب یہ کہ یہاں کسی ودیعت کی کارفرمائی نہیں بلکہ بیانوی بصیرت (اگرچہ لفظ بصیرت بھی مابعدطبیعاتی مکان کا سائن بنادیا گیا ہے) اور تاریخی جدلیات میں نفسیاتی شعور وادراک کے کردار کی اہمیت نظر آتی ہے۔ سپیس میں موجود ثقافتی اور لسانی کھینچا تانی، سیاست اور کشاکش کا سروکار بیانوی مکانیت سے ہی بنتا ہے اس لیے ہمارے لیے اہم یہ ہے کہ اشرافیائی ساختوں میں تسلط اور اینکروچمنٹ کے کیا معنی اور مفادات ہیں، ان کی تفہیم کی جائے۔ نسائی سپیس میں تانیثی آزادی، حق جائداد، حق انکار، حقِ انتخابِ مذہب ومسلک، حق اظہار اور سرکشی transgression کی جگہ کتنی ہے اور پدرسری ساج میں مجموعی طور پر عورت کی آواز کی شنوائی کہاں تک ہے، بنیادی شنویت کونسی ہے اور ثانوی شنویتوں میں اشتراکات ومفادات کون سے کھیل کھلواڑ متشکل کرتے ہیں۔

نسائی اور تانیثی حوالوں سے ناول کی پوسٹ کولونیل تعبیر ثقافتی پیچیدگیوں کی وضاحت کرتی ہے۔سامراجی اور مقامی نوابانہ آئیڈیالوجی کی سرایت اساس سیاست تسلط پر ہی منتج ہوتی ہے۔نظریاتی ہتھیاروں کی دوڑ میں اکثر نسائی حسن و جمال پامالی کا شکار ہوجاتے ہیں۔ مصلحتی اور مفاہمتی اسیری کے شکار نسائی بدن نے سپردگی کی طاقت سے اپنی ذات کو منوانا ہوتا ہے۔وزیر جانتی ہے کہ اس کا 'حسن اور حسنِ بیاں' ہی وہ اشرافیائی ثقافت کی نسائی دنیا کے ٹولز ہیں جو اس کے وجود کی ضمانت ہیں۔وہ ہر جگہ ہر مقام کے شایانِ شان ان کا استعمال کرنے پر مجبور ہے۔یہ ڈسکورس اس کی تربیت کا حصہ بھی ہے۔وہ سپردگی کی جمالیات کا شعور بروئے کار لاتی ہے اور حقِ لطافت ادا کرنے میں بے باک ہے مگر اس وقت جب اس کی فری وِل اجازت دے۔وزیر کے یہ اوصاف ناول کی دنیا میں اس کردار کی مکانی انفرادیت کا جواز فراہم کرتے ہیں۔برطانوی افسر مارسٹن بلیک کے ساتھ وزیر بیگم کا سفر مکانی ہجرت (deterritorialization) سے شروع ہوتا ہے اور شناخت کے بحران پر ختم ہوجاتا ہے۔یہ دو ثقافتوں کا سنجوگ ہے، مگر ایک بائنری (ثنوی نظام) سے مشروط، جس میں زمین و آسمان کا فرق ہے۔زمین کی ساجیات کا تقاضا ہے کہ وہ زرخیز رہے، اور آسمان بے نیاز ہے، ٹوٹ کے برستا ہے لیکن درمیان میں ایک خلا ہے جس کے بارے میں وزیر اکثر پریشان رہتی ہے۔جذباتی اور والہانہ قربت کے باوجود آسمان استعماری طاقت کا ٹھوس سنگی فائر ہی رہتا ہے۔مارسٹن بلیک کے ساتھ سفر میں وزیر اپنی جلد سے احساسات تک متضاد کیفیات یا دوگونیت (ambivalence) کا میدان جنگ رہی۔محبت اور تحفظ دونوں اس وقت بے معنی ہو جاتے ہیں جب اسے اپنے رشتے کی نوعیت کا سوال چبھنے لگتا ہے۔اس رومانوی رشتے میں بھی وہ doubly marginalized مکان کی مکین محسوس ہوتی ہے۔ایک محرومی اسکے مقامی ہونے کی اور دوسری بلیک کے گھر "دوسری" کی حیثیت کی۔"دوسرے" کو تقریباً "پہلا" (فرنگی مالک) ہونے کے لیے پہلے حقیقی سپیس کی ضرورت ہے یعنی اس سمبالک آرڈر (لاکان کا تصور) تک کی آزادانہ رسائی جو فرنگی اشرافیہ کا نظراتی جغرافیہ ہے۔بھابھا کے الفاظ میں dersion and desire یا phobia and fetish کی تقسیم کسی فرد کو ایک ایسے خلا میں معلق رکھتی ہے جہاں اس کی ذات بٹوارے کا شکار ہوتی محسوس ہوتی ہے۔وزیر کی ذات کی تعریف سے مراد اس کی موضوعیت ہے جس کی تشکیل میں مذہب، مسلک، زبان، رنگ و نسل اور طبقہ یعنی سبھی تناظری حوالے شامل ہیں۔نارسائی اور لاحاصلی کا کرب یہاں بانو قدسیہ کے ناول "راجہ گدھ" سے کتنا مختلف ہے یہ اس ناول کی قرات سے اندازہ ہوتا ہے۔روح اور جلد کے کرب میں فرق کرنا ہو تو وزیر کی اس کیفیت کے ساتھ وول سیونکا، ڈیرک والکاٹ، چینوا اچیبی، یان ریس اور تیسری دنیا کے "ڈوسرائے" گئے لکھاریوں کے قلم سے پھوٹتے ہوئے دکھ سے دیکھے جا سکتے ہیں۔ہندوستانی عورت کی disillusionment اس اقتباس میں دیکھی محسوس کی جاسکتی ہے:

> مارسٹن بلیک کا ہاتھ تھامتے وقت اسے موہوم سا خیال تھا کہ رتبہ اور طاقت کے ساتھ اسے ہندوستانی شرفا، یا ہندوستانی نہیں تو انگریز گھروں کی میم صاحبوں کی ہم نشینی اور ہم جلیسی بھی حاصل ہوگی لیکن حقیقت کچھ اور نکلی۔اسے معلوم ہوا کہ ایک دنیا تو ہندوستانی شرفا کی تھی جو دھیرے دھیرے فرنگی طاقت کے سامنے کمزور اور بے خون ہوتی جارہی تھی لیکن اسے حفظ نفس اور پاس وضع کا خیال پہلے ہی جیسا تھا۔اور ایک انگریزوں کی دنیا تھی جس میں ہندوستانی کا دخل بالکل نہ تھا۔اور ایک دنیا "بیبیوں" کی اور ان کے خدام و لواحقین کی تھی۔"بیبیوں" کی دنیا کے باسیوں میں سے صرف نوکروں کا گذر دوسری دو دنیاؤں میں ممکن تھا اور وہ بھی شاذ۔ورنہ انگریز دنیا بالکل مہر بند اور اپنی جگہ پر تنہا اور پر اسرار تھی۔ (کئی چاند تھے سرِ آسماں؛ صفحہ ۱۷۵)

وزیر پر انکشافات کی یہ کائنات اس وقت کھلتی ہے جب وہ "پہلے" (حاکم، مقتدر، نوآبادکار، سفید فام، فرنگی) کے مکانی نظریے سے گزرتی ہے۔ حفظ نفس اور پاس وضع کی اشرفائی حکمت عملی یا ذہن سازی (طاقت یا اس کے حصول کی خاطر استعمال کیے جانے والے ٹولز) کے باوجود وزیر کی سماجی حیثیت واضح نہیں ہو سکتی۔ مقامی اور غیر مقامی تفاعل کے درمیان یہ ایک ایسا خلا ہے جو ہمیشہ مکالمہ میں رہے گا۔ یہیں سے انسانی قدروں کی آفاقیت کے دعووں کی قلعی کھلتی ہے۔ آفاقی قدروں کی اساطیر میں عورت کا سگنی فائر عدم استحکام کا شکار destabilized ہی رہتا ہے اور اس عدم استحکامیانہ روایت کو اداریاتی تفاخر سے تسلسل دیا جاتا ہے۔ کیا سفید فام کے عورت روشن خیالی پراجیکٹ میں روایتی موضوعیت سے چھٹکارا حاصل کر سکی، اس کے جواب میں اطلاقی رد تشکیل فکر کی ترجمان اور Subaltern Studies کی نمائندہ نقاد گیاتری سپیوک نے مایوسی کا اظہار کیا ہے۔ اطہر فاروقی نے سپیوک کے ایک اقتباس کو "کئی چاند تھے سرِ آسماں" کی وزیر کے حوالے سے یوں واضح کیا ہے:

> "گائیتری چکرورتی سپیوک اپنے مضمون 'کیا نچلا طبقہ [سبلٹرن] کلام کر سکتا ہے؟' میں دلیل دیتی ہیں کہ 'کولونیل تاریخ نگاری کے معروض کے طور پر اور سرکشی کے فاعل (Subject) کے طور پر، صنف کی آئیڈیالوجیائی تشکیل، مرد کو غالب رکھتی ہے۔ اگر کولونیل تشکیلات کے تناظر میں، نچلے طبقے (سبلٹرن) کی کوئی تاریخ ہی نہیں ہے اور وہ کلام نہیں کر سکتے تو عورت کے طور پر سبلٹرن تو کہیں زیادہ پرچھائیں ہے'۔ فاروقی صاحب انہی دوہری پرچھائیوں میں وزیر خانم کی تخلیق کرتے ہیں، جو اپنے ریڈیکل خیالات اور مسلمہ نظام کی اس کے اندر ہی سے تخریب کرنے کی قوت کی بنا پر نہ صرف ابتدائی تانیثیت پسندوں (فیمینسٹ) میں سے ہے، بلکہ ایک ایسی ہندوستانی بھی ہے جو اپنے فولادی اعتماد کے سبب ولیم فریزر جیسے طاقت ور شخص کو گھر کی راہ دکھاتی ہے۔ اس کے دل میں ان پدرسری احکام کا کوئی احترام نہیں ہے جن میں عورتوں سے کہا جاتا ہے کہ شوہر کے لیے ان کا جینا مرنا ہی ان کا حقیقی منشا اور مقصدِ حیات ہے۔ جب اس کی بڑی بہن، بڑی بیگم نے اسے زندگی کے حقائق سے آشنا کرنے کی کوشش کی اور عورتوں کے ضابطۂ اخلاق کی پابندی کرنے پر زور دیا تو وزیر نے جو کچھ کہا، انھیں ایسے حقیقی اور انتہائی سخت الفاظ کہا جا سکتا ہے میں کسی مرد سے کم ہوں؟ جس اللہ نے مجھ میں یہ سب باتیں جمع کیں اس کو کب گوارا ہوگا کہ میں اپنی اہلیت سے کچھ کام نہ لوں بس چپ چاپ مردوں کی ہوس پر بھینٹ چڑھا دی جاؤں۔"

(اطہر فاروقی: کئی چاند تھے سرِ آسماں کی وزیر خانم کی اصل حقیقت اور گورکھ دھندے سے فکشن کی نجات)

متنی شہادت کے مطابق بلیک کے گھر وزیر نے اپنی ثقافت سے وابستگی کو ترجیح دی اور جب بھی مقامی فرد کو تضحیک کا نشانہ بنایا گیا وہ سراپا احتجاج بن کر سفید فام تفاخر کے سامنے کھڑی تھی۔ اپنے گھر کو اس نے اپنے ممکنہ سپیس سے سینچنا شروع کر دیا تھا۔ لیکن مقامی انسان کی مشکل یہ ہے کہ وہ اپنی خواہش کے باوجود غیر مقامی ثقافتی مکانیت کا حصہ نہیں بن سکتا۔ نسلی، نظریاتی اور طبقاتی مجبوریاں حق ارادیت کو مسدود کر دیتی ہے۔ وزیر اور بلیک میں تعلق ہو یا کسی دوسرے ماحول میں سفید فام اور گندمی شکل کی عورت کا رشتہ، دونوں طرف سے برابری کی سطح پر استوار نہیں ہوتا۔ اس تعلق میں اختیاری حق جس طبقہ یا فرد کو حاصل ہے، وہی بالا دست ہے۔ کیا کوئی بالا دست طبقہ زیردست کو اپنے جیسا بنانے کا سوچ سکتا ہے، یہ بھی ایک فکری مغالطہ ہے۔ ابلاغ کی سہولت کی خاطر کسی کو چند الفاظ یا جملے سکھانے کو یوں نہیں کہہ سکتے کہ

طاقت ور کے رویوں میں محروم کو اپنے جیسا بنانے اور دیکھنے کی خواہش کارفرما ہے۔ البتہ کچھ لوگ اپنی ذاتی کوشش اور محنت سے پہلے "جیسا" تو نہیں لیکن لسانی طور پر "تقریباً" اس جیسا ضرور بن جاتے ہیں۔ نچلا طبقہ یا عورت کسی بالادست کو اپنے جیسا نہیں بنا سکتی۔ عورت کے مکان میں اتنی سکت نہیں کہ وہ "بالادست" پدرسریت میں کسی بڑی تبدیلی کا سبب بن سکے۔ وزیر نے جس مکان میں تبدیلیاں ممکنا ئیں اس کا سبب بلیک کا مشرقی حسن سے رومانوی ایڈونچر اور fetish (commodity) ہے۔ وزیر کے elusive تعلق میں آئیرنی (ستم ظریفی) اسے بھابھا کے تصور mimicry اور ironic compromise کے قریب لے آتی ہے۔ یعنی وہ پہلے کے گھر میں موجود ہو کر بھی پہلی بلکہ دوسری بھی نہیں تھی۔ دوسری بننے کے لیے بھی کسی تصدیق، نکاح یا ریاستی مہر کی ضرورت تھی، جو وہ بلیک کی زندگی میں حاصل کرنے میں ناکام رہی اور حاشیوں پر چلتی ہوئی (ڈبلی مارجینلائزڈ) ناکام ہی واپس لوٹی۔ نوآبادکاروں کے مقامی عورتوں سے تعلق کے بارے میں Rachel Baily Jones کا کہنا ہے:

> In any case, these bachelors were encouraged sometimes officially, sometimes unofficially, to take concubines from the local population in order to provide both sexual and domestic service. The colonial men lived with these concubines in various arrangements that involved varying levels of emotional attachment. In the Dutch colony of Java, marriage between European men and Javanese women was prohibited but unofficial long-term sexual relationships were encouraged in order to provide a stable home environement and to discourage the use of prostitutes that led to the spread of venereal disease. These relationships proved to be more complicated than purely sexual arrangements; some concubines wielded a considerable amount of power within the home and a few even helped in the running of businesses. Often the relationships resulted in children of mixed parentage who blurred the line between the colonizer and the colonized and forced the administrations to develop policies to exclude these children from the benefits of European citizenship.
>
> (*Postcolonial Representations of Women*; Page, 45)

Ronald Hyam کی کتاب Understanding the British Empire میں صفحہ ۴۳۹ پر ایک خط موجود ہے جس میں سرکار کی طرف سے ایسے تعلقات رکھنے پر سرزنش موجود ہے۔ Durba Ghosh کی کتاب The Making of :Sex and the Family in Colononial India Empire میں ان سیاسی مقاصد پر بحث کی گئی ہے جن کی وجہ سے نوآبادکار مقامی عورت گھروں میں رکھنے کے باوجود ان سے ازدواجی تعلق نہیں رکھتے تھے:

By keeping indigenous women out of European marital and familial networks, concubinage was not a departure from the normative practice of marriage, but rather a practice that sustained the racial and gendered hierarchies of colonial societies by denying interracial relationships the public or social recognition of marriage entailed. The practice of concubinage enabled colonial societies like British India to pretend that they were uncontaminated by racial or cultural mixing while sustaining multiple hierarchies of racial and social inequality. (page, 30)

پوسٹ کولونیل تنقید میں یہ ایک نیا موڑ ہے جس کی طرف توجہ دینے کی ضرورت ہے۔کولونیل آرکائیو سے بازیافت وزیر جیسے کرداروں کی marginalization تقدیری نہیں سیاسی ہے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس تعلق یا رشتے کی نوعیت کیا تھی؟ کیا مغلیہ اور نوآبادیاتی دستور ساز حویلیوں میں ''ایسے'' رشتوں کی اجازت تھی؟ شمس الرحمان فاروقی مکان کی Synchronic اور Diachronic سمتوں کو کرداروں کی زندگیوں میں پابندیوں اور آزادیوں کے حوالوں سے دیکھتے ہیں۔اول الذکر کا تعلق مکانی بیانیہ سے ہے جبکہ موخر الذکر کا سروکار تاریخی مکانیت سے بنتا ہے۔ناول نگار کو نوآبادیاتی عہد کی سماجی نفسیات شناختی کشمکش کا شکار نظر آتی ہیں۔اپنے سپیس کو چھوڑنا اور دوسرے کے مکان میں شامل ہونے کی خواہش کرنا مقامی کرداروں کی مجبوری اور شوق دونوں ہی حرکت میں ہوتے ہیں۔نوآبادیاتی اور سفید فام شان و شکوہ نے مقامی ہندوستانی معاشرتوں کو ہر طرح سے متاثر کیے رکھا جس کی وجہ سے اشرافیائی ثقافتوں میں سیاسی رومانویت کو فروغ ملا۔فاتح اور مفتوح کے تناظر میں ہندوستانی اشرافیائی عورت کا ''فرنگی'' سے رومانس شیکسپئر کے مشہور ڈرامہ ہیملٹ کی کردار اور ہیملٹ کی ماں گرٹروڈ جیسا ہے۔اس ثقافت میں جوڑ افراد کے درمیان نہیں بلکہ حکمت عملی کا نتیجہ ہوتا ہے جس میں مفتوح اپنی تمام تر رعنائیوں،کو شیٹس مرکزی مکان پر قربان کر دیتا ہے یا کر دیتی ہے۔

William Dalrymple کی تصنیف The White Mughals میں مقامی نواب زادی خیر النسا کا برطانوی ریزیڈنٹ افسر کیپٹن James Achilles Kirpatrick سے شادی کرنا حکمت افروز رومانوی مکان کی ایک مثال ہے جو وزیر بیگم اور مارسٹن بلیک کے تعلق سے کوئی بیس پچیس سال پہلے قائم ہوئی۔یہ عورتیں اور ان کے بچے بین المعاشرت اور بین المذاہب فاصلوں کی کسک برداشت کرتے اپنی زندگیاں گزارتے ہیں۔برطانیہ میں ان بچوں کے نام اور مذاہب بھی بدل دیے جاتے ہیں۔یہاں سوال اس دورخی (hybrid) موضوعیت (subjectivity) کا ہے جس نے جلد سے جہان تک کے (دوگونی) تجربات سے نوآبادیاتی خواہش کی تعبیرِ نو میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ان خواتین نے قربانی دی یا قربان گاہ پر چڑھا دی گئیں یا یہ کہ ان کی قربانیوں کے سبب مستشرقی پراجیکٹ کی تکمیل ہوئی یا نہیں یہ الگ معاملہ ہے جس پر لکھتے ہوئے لبرل تانیثی نکتہ تھرتھراہٹ کا شکار ضرور ہوگا۔سردست مخالفانہ موافقیت کا ایک پیچیدہ معاملہ زیر بحث ہے جسے مابعد نوآبادیاتی تنقید اپنے کلامیوں کا حصہ بناتی ہے۔اس سلسلے میں پوسٹ کولونیل نقاد ہومی کے بھابھا Interstitial space اور liminal space میں انسانی نفسیات خاص طور پر فرائڈ اور لاکان کو بھی اپنے تحقیقی تنقیدی متون کا حصہ بناتا ہے۔اس تصور سے وزیر اور خیر النسا جیسے کرداروں کی liminality اور تیسرے سپیس Third space کا احاطہ کیا جا سکتا ہے۔جلد یا ثقافت کی بینیت یا درمیانت،اس کے نزدیک ایک ایسا مکاں

ہے جس سے شناختی قضیات اور متناقضات کا مطالعہ کیا سکتا ہے۔ مقامی کرداروں کی نوجلدیت یا جلد سازی کا عمل اب بھی جاری ہے، خیر النسا اور وزیر خانم ثقافت کی نامیاتی وحدت کو توڑتی تشکیلِ نو کے تلخ تجربات سے گزرتی ہیں۔ قطبینی ساختوں اور ثقافتی جڑت کے برخلاف یہ پیوندکاری اینگلو انڈینز اور انگریزیائے ہندوستانیوں کے لیے مشکلات کا باعث بنتی رہی ہے۔ بھابھا کے خیال میں ماضی اور مقامی ثقافت سے انقطاع ایک ایسے ردعمل کا پیش خیمہ بن سکتا ہے جو کسی (طرف کی) کلیت Totalitarianism کا حصہ نہیں۔ بھابھا کی تصانیف بنیادی طور پر اسی کلیت اور یک رخی جبر کی رد تشکیل ہیں۔ نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کو ایک پھیلاؤ یا وسعت dissemination سے گزرنا ہے اور خاص و عام تک پہنچنا ہے۔ شناختی تشکیلات کا نیا نصاب وضع ہوگا تو خاص و عام بھی متاثر ہوں گے۔ پوسٹ کولونیل تنقید ایک طرح سے اس متاثراتی عمل کا مطالعہ ہے۔ نوآبادیاتی موضوعیت بقول Michael Vannoy Adams ایک ایسی دورخی حکمت عملی ہے جو ثقافتی اتصال پر تجسیم ہوتی ہے جہاں الگ اور یکساں کی کیفیات ایک مشترکہ کلامیہ وضع کرتی ہیں:

> **Colonial mimicry is a desire to create an other who is a subject of a difference that is almost the same , but not quite.**
>
> **(*The Multicultural Imagination:* Page; 117)**

وزیر ایک حد تک یعنی چار دیواری تک وکٹورین تصورِ محبت تجسیم کرسکتی ہے لیکن جہاں آئیڈیالوجی شروع ہوتی ہے وہاں وہ بے بس نظر آتی ہے۔ وزیر کو اس تعلق میں قانونی مہر کی ضرورت ہے مگر وقت حادثاتی طور پر بھی بالادست کا ساتھ دیتا ہے۔ فرد کی خواہش بھلے وہ کتنی ہی شدید اور مقدس ہو وقت اس کے ساتھ نہیں بلکہ آئیڈیالوجیکل دستور کے ساتھ ہے۔ اس لیے مارسٹن کی موت کے بعد وہ وہیں کھڑی ملتی ہے جہاں سے اس کا سفر شروع ہوا تھا۔ انسانی قدروں کی آفاقیت کا درس دینے والے روشن خیال لبرل ہیومنسٹوں کو یہ ناول لازمی پڑھنا چاہیے تاکہ تخصیصی اور امتیازی ساختوں اور سیاستوں میں زبر اور زیر کا فرق محسوس ہو سکے۔ وزیر کو یہی علم تھا کہ اولاد اس کی ہے، یہ اس کی ثقافتی تربیت کا حصہ تھا مگر وہ اس حقیقت سے فاصلے پر رہی کہ اولاد ماں کی اس وقت ہوتی ہے جب رنگ و نسل غیر آئیڈیالوجیکل نہ ہوں، وزیر سامراجی قطعیت کے سامنے جھک جاتی ہے اور اپنے اور بچوں کے شناختی بحران سمیت کر واپس دہلی چلی جاتی ہے جہاں ایک طرف ایک محبت کرنے والی محبوب ہستی ہے اور دوسری طرف سامراجی حتمیت کا ایک ٹھوس مجاز مرسل، ریزیڈنٹ بہادر ولیم فریزر۔ فریزر کو مارسٹن بلیک اور وزیر بیگم کے تعلق اور اندوہناک اختتام کا علم ہے مگر وسائل پر تسلط کی سفید فام مہم جوئیت اور تکمیل پسند خواہش ٹھاٹھیں مارنے لگتی ہے۔ فریزر سرمایہ کی جمالیات سے لیس ہے۔ بدن اور حسن کو کنٹرول اور capitalize کرنا اس کی تربیت کا حصہ ہے اور وہ بھی اپنے مخصوص انداز سے۔ جب ہندوستان کی مٹی، پانی، آگ اور ہوا اور تمام ریاستی ڈھانچے اور وسائل سفید فام آئیڈیالوجی کے تابع ہیں تو مقامی عورت کا بدن کیوں نہیں۔ لہٰذا، ناول کے ڈسکورس کے مطابق، جب وہ تاج برطانیہ اور کمپنی کی طاقت کے سائے میں دہلی کی سڑکوں پر گھومتا ہے تو شہنشاہ اورنگ زیب کی عالمگیریت کے متوازی برطانوی عالمگیریت قائم کرتا ہے۔ چھوٹی بیگم کی زندگی میں اس کی مداخلت کے محرکات میں احساس تسلط بھی شامل ہے۔ لیکن یہاں اس کے اندازے غلط نکلے، اس کے سامنے ایک عام بسی ہوئی عورت کی درد بھری آواز نہیں بلکہ مقامی سجاؤ، وقار، عظمت (aboriginal /indeginous dignity) کھڑی تھی۔ وزیر بیگم کو چھوٹی بیگم سے ہندوستانی وزیریت میں متشکل ہونے میں ذرا بھی وقت نہیں لگا۔ ولیم فریزر، typical فرنگی زعم میں سرشار، بھول چکا تھا کہ یہ مکان اور سپیس وزیریت کا وسیب ہے۔ اس میں کسی رومانوی کھڑکی کا کھلنا اس وسیب کی صوابدید پر منحصر ہے۔ مگر یہ تعلق اور تفاعل برابری کی سطح پر نہیں تھا، مارسٹن بلیک بھی برطانوی تھا مگر وہ کیسے مختلف

تھا، وزیر بیگم کے شعور اور تجربات کا حصہ رہا تھا۔ اس مکالے کو تخلیق کرتے وقت فاروقی کو کئی چیلنجز کا سامنا رہا ہوگا اور وہ اس تجربے میں کامیاب بھی رہے۔ ناول نگار نے نسلی اور صنفی امتیازات کو اس خوبصورتی سے بیان کیا ہے کہ مکالمہ اپنی پوری معنویت کے ساتھ منتقل ہونے میں کامیاب رہتا ہے۔

''چھوٹی بیگم۔ ہم خود تم سے ملنے کے بہت مشتاق تھے۔ اس دن ہمارے یہاں تم نے بڑا اچھا اثر چھوڑا تھا''

اس کے اگلے ہی جملے میں فاروقی فریزر کی لسانی ساجیات کی دو گونیت پر بات کرتا ہے:

''فریزر کا ہندی لہجہ عام طور پر خاصا شستہ تھا۔ لیکن اس وقت شاید رعب حسن سے، یا مربیانہ انداز اختیار کرنے کی کوشش میں انگریزیت زدہ ہوگیا تھا۔''

(کئی چاند تھے سر آسماں، صفحہ ۳۷۲)

یہ وہ مکاں یا سپیس ہے جو دو ثقافتی ساختوں میں رگڑ کا سبب بنتا ہے۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کے پدرسری مزاج کو ہندوستانی تانیثی تفاخر کا سامنا تھا۔ اس قسم کی صورت حال اور تفاعل میں دونوں طرف سے لچک کا مظاہرہ ہی کسی قربت کا سبب بن سکتا ہے۔ احساسات تفاخر میں کسی قسم کی زبردستی بھیانک نتیجہ کا پیش خیمہ ہوسکتی ہے اگر اس میں لچک کا مظاہرہ نہ کیا جائے۔ اور ہوا بھی ایسے، یہ بھیانک تفاعل اس عہد کی دو بڑی ہستیوں کی موت کا سبب بنتا ہے۔ ریزیڈنٹ بہادر کو اردو زبان پر عبور حاصل ہے مگر اس کے جملوں کی ذومعنویت وزیر کی اعصاب شکنی کا باعث بنتی ہے۔ وزیر اس ڈسکورس میں اپنے بدن کی اینکروچمنٹ کو بھانپ لیتی ہے۔

''لیکن کیا؟ میرا آنا آپ کو اچھا نہیں لگا کیا؟ مجھے تو آپ سے ملنے، بات کرنے اور آپ کی مقاربت بہت اشتیاق تھا اور ہے''

اس کے بعد فاروقی لفظ ''مقاربت'' کی سوشیالوجی کا محاکماتی جائزہ لیتے ہیں۔ معاملہ reverse mimicry کا بھی ہے جس کا فریزر استحقاق رکھتا ہے۔ ناول کا متن گواہی دینے سے قاصر ہے کہ فریزر کا وزیر کی طرف جھکاؤ غیر معمولی کیوں ہے۔ البتہ وہ مقامی اشرافیائی ڈسکورس سے نہ صرف آگاہ تھا بلکہ مہارت بھی رکھتا تھا۔ لیکن سامراجی ذہن سازی کے ساتھ مقامی عورت وہ بھی ایسی جو خاموش ٹوٹم نہ ہو، اس پر کسی قسم کی قربت کا انحصار ایسی گرامر سے جس کا تعلق رومانوی جمہورت سے ہو۔ یوں بھی بدن کی سپردگی ساختیاتی لچک سے مشروط ہے۔ فریزر فتح اور شکست کی جنگ لڑ رہا تھا اور وزیر اس کے پرشکوہ تصنع کے سہارے اس کی ماتھے کی شکنوں سے عیاں طنزیہ تحریریں پڑھ رہی تھی۔ انگریز کی بے ثمر بناوٹی متانت کی سب سے بڑی وجہ اس کے اس کے ارادوں کا عمل دخل تھا جس کی تعبیر اس کے (لا) شعور کے نزدیک مقامی عورت کے بس کی بات نہیں۔ رومانس کا درست سفر پرشکوہ لفظوں کی ارتباطی اشکال میں کیموفلاج ہوکر طے نہیں ہوسکتا۔ مقامی یعنی دوسرے کی نقالی کے باوجود فریزر ان رموز اور علامتوں سے جرأت ثابت نہیں کر سکا جو اس کی خواہش کی تکمیل کا سبب بن سکتی تھیں۔ نارسائی رگڑ کھاتی اس کی انائی ساختوں میں جلن پیدا کرتی ہے اور وہ تسلط میں بے لگام ہوجاتا ہے۔ بھابھا کے تصور mimicry اور reverse mimicry کی بابت امردیپ سنگھ کا کہنا ہے:

Mimicry, however, is not all bad. In his essay "Of Mimicry and Man," Bhabha described mimicry as sometimes unintentionally subversive. In Bhabha's way of thinking, which is derived from Jacques Derrida's deconstructive reading of J.L. Austin's idea of the "performative," mimicry is a kind of performance that exposes

the artificiality of all symbolic expressions of power. In other words, if an Indian, desiring to mimic the English, becomes obsessed with some particular codes associated with Englishness, such as the British colonial obsession with the sola topee, his performance of those codes might show how hollow the codes really are. While that may well be plausible, in fact, in colonial and postcolonial literature this particular dynamic is not seen very often, in large part, one suspects, because it is quite unlikely that a person would consciously employ this method of subversion when there are often many more direct methods. Indeed, it is hard to think of even a single example in postcolonial literature where this very particular kind of subversion is in effect.

http://www.lehigh.edu/~amsp/2009/05/mimicry-and-hybridity

نوآبادکار بھی مقامی کلامیہ کی نقالی کرسکتا ہے لیکن اس نقالی کے مقاصد واضح ہیں اگر کسی معاشرت کے مقامی باشندے فاتح کے کلامیہ کی نقالی کریں تو معاملہ subject کی بقا کا بھی ہے لیکن نوآبادکار، وہ بھی دہلی کا ریزیڈنٹ افسر، مقامی زبان کی نقل کرے تو اس میں مقامی ثقافت سے ہمدردی کے ساتھ ساتھ اس زبان کی فتح، سفید فام اسطورہ کی طاقت اور ثقافتی اجارہ داری بھی شامل ہوتی ہے۔ فریزر کا لفظ 'مقاربت' غلط جگہ استعمال کرنا اردو کے رومانوی کلامیہ سے فاصلہ کی دلیل ہے۔ رومانوی زبان ایک خاص طرح کی سیمیالوجی ہے جس میں اپنائیت اسی صورت تجسیم ہوتی ہے جب سگنی فائر اور سگنی فائڈز (لفظ اور معنی) میں تعلق کثافتی نہ ہو بلکہ ثقافتی ہو۔ ناول کے کینوس پر یہی غیر تجریدی ٹھہراؤ ہے جو نیریٹو اور ڈسکورس میں توازن رکھتا ہے۔ مکالمہ جاری تھا کہ راوی خود بھی ایک لفظ پہ چونک جاتا ہے اور اس کی ساجیات کو واضح کرنا ضروری سمجھتا ہے اور یہ ضروری اس لیے بھی تھا کہ تکلم کی ساجیات واضح کیے بغیر مکالمے میں خاص لسانی ساختوں اور سگنی فائرز کا اہتمام کرنا بے معنی ہوجاتا ہے۔ اس لفظ کی تعبیر کے لیے لسانیات اور سیمیات (semiotics) کا ربط بھی ضروری ہوجاتا ہے اس لیے کہ اب معنی خیزی میں معنی کی تکثیریت کا معاملہ پیچیدہ ہوجاتا ہے۔ راوی اس لسانی ترتیب اور اس کے ابلاغ کی نفسیات کو اس طرح واضح کرتا ہے:

''ممکن تھا کہ فریزر نے لفظ ''مقاربت'' کو اس کے اصل عربی مفہوم میں استعمال کیا ہو (''آپ سے مقاربت'' نہ کہہ کر'' آپ کی مقاربت کہنے'' سے تو یہی متبادر ہوتا تھا) اور وہ اس کے اردو معنی سے واقف نہ رہا ہو، لیکن پھر بھی وزیر اتنی سادہ نہ تھی جو ''بات کرنا'' اور مقاربت جیسے الفاظ کو خالی از علت قرار دیتی۔ وہ بخوبی جانتی تھی کہ اشارے کدھر جانے والے ہیں۔ اس کے دل میں اچانک غصے اور جھلاہٹ کا ایک شعلۂ جوالہ سا جوش مارنے لگا۔ اس غصے میں اپنی بے چارگی پر رنج بھی شاید شامل تھا۔ کون ہوتا ہے یہ مرنے جوگا منحوس صورت انگریز مجھ سے ایسی توقعات رکھنے والا، کیا اس نے مجھے قرض خواہ یا ذلیل ٹھہرایا ہے؟ اور یہ کون سی شرافت ہے کہ کوئی بھی نتھو خیرو کسی عورت پر کچھ بھی دعویٰ رکھ دے اور عورت کو چوں کرنے کی

اجازت نہ ہو۔ کیا عورتیں کوئی بھیڑ بکری ہیں کہ جہاں چاہا ہانک کر لے گئے؟ اس نے کہاں تو سر جھکا رکھا تھا اور کہاں سر اٹھا کر فریزر سے آنکھیں چار کیں، وہ دوزانو ہی رہی لیکن تن کر بیٹھی اور سر داور مضبوط لہجے لیکن متوسط آواز میں بولی: نواب ریزیڈنٹ بہادر، وہ راگ نہ چھیڑیں جن کے ساز آپ کے پاس نہ ہوں۔" (کئی چاند تھے سرِ آسماں؛ صفحہ ۳۷۵)

یہاں نوآبادیاتی متن اور فیمینسٹ ریڈنگ کے مکانات کی جنگ سامنے آتی ہے۔ لیکن اس پوری مکالماتی فضا سے پوسٹ کولونیل نقاد لیلا گاندھی اور اشیش نندی کے الفاظ کی گونج سنائی دیتی ہے کہ 'نوآبادیاتی نظام کا تصور ہی پر فریب (insidous) ہے، جو مقامی ذہن، ذات، جسم اور ثقافتی حوالوں پر اپنے استعماری تسلط کی خاطر غارت گری کی حد تک بھی جا سکتا ہے۔ (*Postcolonial Theory: A Critical Introduction*; page, 15)۔ وزیر ایک بار تو "اورنگ" اور marginalization کے عمل سے گزر چکی ہے اور اب فریزر اس بدنی استحصال کے عمل کی تجدید پر عمل پیرا ہے، وہ (لا) شعوری طور پر سمجھتا ہے کہ ہر قسم کے بدن کے جملہ حقوق بحق ایسٹ انڈیا کمپنی محفوظ ہیں۔ اس فیلوسنٹرک اور یوروسنٹرک رویے سے یہ بھی اخذ کیا جا سکتا ہے اورنگ زیب عالمگیر اور اس کے بعد کے عہد میں مقامی نسائی بدن کس قسم کے تغیراتی تجربات سے گزرا ہوگا۔ بالادست کا میہ سب کچھ سہہ سکتا ہے مگر اپنی شکست نہیں، وزیر اس مکالے میں الفاظ کے چناؤ میں بہت حد تک بلکہ آخری حد تک احتیاط سے کام لیتی ہے مگر بالادست سفید فامیت کو اس احتیاط سے نہیں بلکہ اس غرض وغایت سے سروکار جس کی تکمیل کی خاطر اس نے کولونائزیشن کا یہ (کھوجی) سفر اختیار کیا۔ نشاۃ ثانیہ سے لے کر انیسویں صدی تک کی تاریخ گواہ ہے کہ انگریز نے اپنے مشن کو ادھورا نہیں چھوڑا، معاملہ دریافت کا ہو یا ایجاد کا، نتیجہ انگریز کی فتح پر نکلتا ہے۔ وزیر کے لب و لہجے سے فریزر کو یہ سرمایہ ڈوبتا ہوا محسوس ہوتا ہے جس کی خاطر اس نے مہم جوئی کی۔ اپالو اور ڈائیونیسس کے تصادم میں آگ کے شعلے لپکتے ہوئے گرد و نواح کو اپنی لپیٹ میں لیں گے۔ اپالو کو تکبر Hubris پسند نہیں اور وہ بھی مقامی عورت کے دل کا، وہ بول نہیں بلکہ بلبلا اٹھتا ہے:

"یہ بلند خیالیاں خوب سہی لیکن ہمیں پر کترنے اور بال و بازو باندھنے کے ہنر بھی آتے ہیں۔"

اس کے ساتھ ہی وزیر اپنے مکان میں واپس مڑتے ہوئے محسوس ہوتی ہے،

"ہم مرغان رشتہ بپا کو اڑنے سے کوئی غرض نہیں نواب ریزیڈنٹ بہادر، لیکن ہم" ہر سخن موقع و ہر نکتہ مقامے دارد" کے قائل ہیں۔" وہ ایک لمحے کو چپ رہی۔" آپ شاید اپنی قدر شناسی سے منکر و منحرف ہونے کے دعوے دار ہیں۔"

ایسٹ انڈین کمپنی بہادر کے پدرسری کلچر کی ہدف اساس کوشش اور مقامی پورٹریٹ کی مزاحمت کے درمیان کشاکش ان کے مکانوں میں جنگ ہے جس کی گھمسانیت علت و معلول سے مشروط ہے، اسے تاریخی مادیت سے ماورا نہیں دیکھا جا سکتا۔ ایک طرف غصب و غضب ہیں اور دوسری طرف ایک ایسا سپیس جس نے بدن کی سرحدوں پر فصیل باندھ رکھی ہے۔ جس کے دروازے کھل سکتے ہیں مگر فری دل (قدر) کی اجازت سے۔ یہ مزاحمت open ended تصورِ تکثیریت کے خلاف بھی ہے جس میں ایک سگنی فائر ایک حد سے زیادہ عدم استحکامیت کا شکار ہونے سے انکار کر دیتا ہے۔ یعنی وزیر open ended سگنی فائر نہیں ہو سکتی کہ ہر شخص اس کے بدن سے اپنے مطلب کے معنی نکال لے۔ کولونیل جبر کے باجود ہر عورت کا ہر زمان و مکان' 'دولتِ مشترکہ' نہیں کہ انگریز جب چاہے چڑھ دوڑے، نہ ہی وہ ہر قسم کے سفید فام رابنس کروسو کی لسانی رعونت کا شکار کا ہر' 'دوسرا فرائڈے' ہو سکتی ہے۔ نہ ہی وہ فریزر جیسے مرد سے تعلق

قائم کر کے Mad Woman in Attic ہونے کا کلنک برداشت کر سکتی ہے۔ وزیر اپنے بدن کی زبان وثقافت سمجھتی ہے، مذکورہ اقتباس سے اس امر کی گواہی بھی ملتی ہے کہ وزیر، اس لہجے میں، اپنی ذات سے باہر نکل آتی ہے اور دنیا کی ان تمام عورتوں میں تحلیل ہوجاتی ہے جو زمانے میں عدم تحفظ کا شکار ہیں، خاص طور پر نوآبادیاتی عہد میں۔ وزیر بیگم، سیمیات کی رو سے، وزیریت میں ڈھل کر راوی کے تصور کردار پر دال کرتی ہے۔ 'وزیریت' کی معنی خیزی کے سلسلے میں فریزر بڑی غلطی کا شکار ہوا۔ اس کے وہم وگمان میں بھی نہیں تھا کہ مقامی عورت اور فری ول میں کوئی منطقی تعلق ہے۔ ایسا کیسے ممکن تھا کہ ہر ذی روح کی تعبیر فریزیت کی (روشن خیال) حقانیت اور آمریت کی رو سے ہوتی۔ فریزر انتخاب وانسلاک کی سیاست کا شعور رکھتے ہوئے بھی ایسا بیانیہ ساخت کرنے میں ناکام رہا جو اس مقامی عورت کے لیے قابل قبول ہوتا۔ وزیر نے اپنی مزاحمت سے ثابت کیا کہ ہندوستانی نفسیات میں ہر مقام قابلِ گرفت نہیں۔ اس سپیس میں لسانی سیاست ہو یا اس کے اپنے وجود کا سوال، اس کے تنقیدی ڈسکورس سے باہر کا علاقہ نہیں۔

وزیر، نواب شمس الدین اور فریزر کی تثلیث اس وقت بکھر جاتی ہے جب فریزر کا قتل ہوتا ہے اور جس کے نتیجے میں نواب صاحب کو پھانسی کا حکم ہوتا ہے۔ کچھ ہی عرصے بعد ایک اور سپیس جنم لیتا ہے اور وزیر بیگم کو مزید دو ہولناک تجربات سے گزرنا پڑتا ہے۔ یہ اس لیے ہوتا ہے کہ یہ وزیر کے سپیس کی مجبوری ہے۔ دنیا بھر کی تاریخ میں ایسا ہوتا رہا ہے کہ ایک (اشرافیائی) عورت کو اپنے ہی سپیس میں رہ کر بقا کی جنگ لڑنا پڑتی ہے اور اشرافیائی مرد سے زیادہ عورت حقیقت پسند ہوتی ہے۔ چونکہ یہ ناول جزوی طور پر پوسٹ کولونیل ڈسکورس پیش کرتا ہے اس لیے وزیر کے کردار کی کشش، پوسٹ کولونیل ناقدین کے لیے، وہیں ختم ہوجاتی ہے جب نواب اور فریزر کی موت واقع ہوتی ہے۔ ان کرداروں کی موت کے بعد بھی وزیر کی مکانی جنگ ختم نہیں ہوتی۔ اس کے پاس حسنِ کلام ہے، مکالمہ ہے، محبت کرنے اور کیے جانے کا جذبہ اور سلیقہ دونوں ہیں مگر اپنا وہ مکان نہیں جس کی دیواریں اس کی مقامیت اور وزیریت کا ساتھ دے سکیں۔ وزیر کے تجربات کی تقدیر پرست تعبیر ناول کی موضوعاتی سنجیدگی کو وجودی اور تقدیر پرست گرداب کا شکار کر سکتی ہے۔ تانیثی مکانیت میں علت ومعلول ایسے تجربات کو ان کی مروج ثقافتی روایات کی رو سے ہی دیکھا جا سکتا ہے۔ ناول کے محاسن اور وزیر خانم کی وزیریت حتی وحدت کے لازمی حصے ہیں۔ اب یہ کہنا کہ فاروقی نے جیسے وزیر کو تاریخی متون میں دیکھا ویسے ہی پیش کر دیا ایک ادبی مغالطہ ہو سکتا ہے۔ سنجیدہ تخلیق کار وہ بھی دیکھتا ہے جو نظروں سے اوجھل ہوتا ہے اور جو ہو سکتا ہے یعنی ممکن ہے جو کچھ ظاہر ہے اس کے ساتھ کچھ اور بھی ہو جو ظاہر نہیں۔ اس چھپے ہوئے سچ کو داخلایا جاتا ہے تبھی اچھا فکشن تسطیر ہوتا ہے۔ فاروقی نے تانیثی فکر کو سامنے رکھ کر بھی ناول تخلیق نہیں کیا۔ لیکن کئی جگہوں پر ان چھپی ہوئی صداقتوں کو کھنگالا گیا ہے جن کا تعلق براہ راست وزیر کی ثقافتی اور نفسیاتی زندگی سے ہے۔ یہی اس کردار کی آرکائیو کی ٹھوس دیواروں سے آزادی کی ایک کوشش ہے۔ مجموعی طور پر وزیر راوی کی رومانوی گرفت میں رہتی ہے، ممکن ہے یہ بیانیہ اور اسلوب کی بندش ہو۔ وزیر آزاد ہو کر بھی اتنا ہی سوچ سکتی تھی جتنا ناول نگار لکھ رہا تھا تا کہ اس کی لاشعوری سیلف (ذات) بھی پوری طرح سامنے آتی۔ اس کے باوجود ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو فکشن میں، مکانی محبت اور جنگ میں اگر کسی کردار نے نوآبادکار (سفید فام) کے ساتھ دوہری اذیت کاٹی ہے تو وہ ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' کی وزیر خانم ہی ہے۔

حوالہ جات و کتابیات

شمس الرحمان فاروقی، کئی چاند تھے سرِ آسماں، ۲۰۰۶، شہرزاد، کراچی

(۱) اطہر فاروقی نے ژاک دریدا کے مضمون A Freudian :Archive Fever Impression کی روشنی میں اپنے مضمون "کئی چاند تھے سرِ آسماں کی وزیر خانم کی اصل حقیقت اور گورکھ دھندے سے فکشن کی نجات" پر بحث کی ہے۔ اپنی نوعیت کے اس منفرد مضمون سے اخذ کیا جا سکتا ہے کہ اردو فکشن کی تنقید میں ارتقا جاری ہے۔
http://www.adbiduniya.com/2016/05/article-on-kayi-chand-the-sar-e-aasmaan-by-athar-farooqui.html

(۲) Shane Moran: Archive Fever
http://journals.co.za/docserver/fulltext/alt/11/1/697. pdf? expires =1484201926&id=id&accname

(۳) ژاک دریدا اور آرکائیو
http://newsgrist.typepad.com/files/derrida-archive_fever _ a _ freudian_impression.pdf

(۴) رولاں بارت کے پانچ کوڈز
https://www.cla.purdue.edu/english/t heory/ narratology / modules/barthescodes.html

(۵) Objective Correlative
https://web.cn.edu/kwheeler/documents/Objective_ Correlative.pdf

(۶) Cartographic Anxiety
https://www.jstor.org/stable/40644820?seq= 1#page_scan_tab_contents

(۷) Sonal Shah
http://www.sonalshah.in/wp-content/upload s/2013/11/The-Mirror-of-Beauty.pdf

(۸) Fabula and Syuzhet
http://everything2.com/index.pl?node_id=954238

(۹) Doubly Marginalized
http://www.markedbyteachers.com/gcse/sociology/ discuss-the-concept-of-double-colonization

(۱۰) بھابھا

http://www19.homepage.villanova.edu/silvia.nagyzekm i /colonial/bhabha%20the%20other%20question.pdf

(۱۱) Subaltern Studies:

http://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/22597/10/10_chapter3.pdf

(۱۲) Reverse Mimicry:

http://www.lehigh.edu/~amsp/2009/05/mimicry-and-hybridity

Durba Ghosh, (2006), *Sex and the Family in the Colonial India: The Making of Empire*, Cambridge University Press

Leela Gandhi, (1998), *Postcolonial Thoery: A Critical Introduction*, Allen & Unwin, Australia

Michael Vannoy Adams, (1996), *The Multicultural Imagination: Race, Colour and the Unconscious*, Routledge, London

Pierre Macherey, (1996), *A Theory of Literary Production*, Routledge, London

Rachel Bailey Jones, (2011), *Postcolonial Representations of Women: Critical Issues for Education*, Springer, New York

Ronald Hayam, (2010), *Understanding the British Empire*, Cambridge University Press

Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, (1980), *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Yale University Press

Sara Mills, (1997), *Discourse*, Routledge, London

Simon During, (1992), *Foucault and Literature*, Routledge, London

William Dalrymple, (2012), *White Mughals: Love and Betrayal in 18th Century India*, Harper Collins Publishers

---

قمر صدیقی

اردو تنقید کی روایت اور شمس الرحمن فاروقی

اردو تنقید کی ابتدائی روایت کی تفہیم کے اولین ماخذ شعرائے اردو کے تذکرے ہیں۔ ہر چند کہ تذکرے یا وہ نثر پارے جو اصول شاعری یا نکات سخن کے انداز میں ہمارے کلاسیکی شاعروں نے تحریر کیے ہیں، تنقیدی اعتبار سے اتنے سائنٹفک نہیں قرار دیے جا سکتے ہیں، لیکن ان میں ہماری ادبی روایت، شعری اصناف، اس کے اصول وضوابط اور لسانی مسائل کی جھلکیاں بہر حال مل جاتی ہیں۔ شعرائے اردو کے تذکروں میں تنقیدی اشارات کے لحاظ سے میر تقی میر کے تذکرے ''نکات الشعرا'' کو نہ صرف اہم گردانا جاتا ہے بلکہ اسے ایک طرح سے تقدمِ زمانی بھی حاصل ہے۔ لیکن میر سے قبل فائز دہلوی کے دیوان میں شامل خطبہ بھی تنقیدی نقطۂ نظر سے ایک خاص اہمیت کا حامل ہے۔ کیونکہ اس وقت تک اردو میں تذکرہ نگاری کی شروعات بھی نہیں ہوئی تھی۔ اور جیسا کہ میر کے تذکرہ 'نکات الشعرا' کو پہلا تذکرہ کہا جاتا ہے وہ بھی فائز کے اس خطبہ کے بعد تحریر کیا گیا۔ حالانکہ فائز کا یہ خطبہ بالعموم عربی فارسی علمائے شعر کی بازگشت ہی ہے لیکن کہیں کہیں فائز نے اجتہادی ذہانت کا ثبوت بھی دیا ہے۔

قدیم آثار نقد میں میر کے تذکرے 'نکات الشعرا' کی اہمیت مسلم ہے۔ اول تو یہی کہ یہ پہلا تذکرہ ہے اور پھر یہ کہ میر نے اس تذکرے میں نہ صرف شاعروں کے احوال بتائے ہیں بلکہ بہت سے شاعروں کے ساتھ ساتھ اصنافِ شاعری کے تعلق سے اپنی آراء کا اظہار بھی کیا ہے۔ لہٰذا اردو تنقید کی ابتدائی روایت پر کوئی بھی گفتگو میر کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتی۔

'نکات الشعرا' میں ریختے کی اقسام پر بحث کرتے ہوئے میر ایہام گوئی کو نہ صرف افضل گردانتے ہیں بلکہ اسے شعرائے سلف کا انداز بھی بتاتے ہیں۔ میر خود اپنی شاعری میں ایہام گوئی کا اقرار کرتے ہوئے مختلف صنائع مثلاً تجنیس، ترصیع، تشبیہ، صفائے گفتگو، بلاغت، ادا بندی اور خیال وغیرہ کا ذکر کرتے ہیں۔ (1) لیکن یہاں میر نے جس ایہام گوئی کو قابل اعتنا سمجھا وہ محض ایہام گوئی نہیں بلکہ ہر طرح کی رعایت لفظی ومعنوی تھی۔ چوں کہ میر کی ذہنی استبداد عظیم الشان تھی، لہٰذا مشرق کی کلاسیکی شعریات کے تناظر میں جب انھوں نے اردو زبان کے امکانات پر غور کیا ہوگا تو انھیں یہ احساس ضرور ہوا ہوگا کہ یہاں معنی آفرینی کی کثرت ہے۔ کیوں کہ اس زبان میں کثیر المعنی الفاظ بہت ہیں اور ان کے انسلاکات زیادہ ہیں۔ اور یہی وجہ ہے کہ میر اور دیگر کلاسیکی شعرا کے ایہام (= رعایت) کو غیر معمولی اہمیت دینے سے جہاں مضمون آفرینی، نازک خیالی، خیال بندی، معاملہ بندی کو فروغ حاصل ہوا وہیں ان تصورات کے باعث معنی اور مضمون کے تفریق کی دریافت بھی ہوئی کیوں کہ یہ سب تصورات مضمون اور معنی کی تفریق کے باعث ہی پیدا ہو سکے۔

میر کی طرح مرزا محمد رفیع سودا بھی اپنی تنقیدی ذہانت کے اعتبار سے مخصوص اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کی دو کتابیں ''سبیل ہدایت'' اور ''عبرت الغافلین'' ان کی تنقیدی ذہانت کا پتہ دیتی ہیں۔ ان دونوں کتابوں میں وہ عربی فارسی تنقیدی روایت سے استفادہ کرتے ہوئے شعر میں تاثیر کی اہمیت کو مسلم گردانتے ہیں۔ ''عبرت الغافلین'' میں سودا نے کہیں کہیں عربی فارسی شعریات کے کچھ قابل بحث موضوعات پر بڑی متوازن رائیں بھی دی ہیں۔

سودا کے بعد سب سے زیادہ واضح اور مربوط تنقیدی تصورات ہمیں غالب کے یہاں ملتے ہیں۔ غالب کی

تنقیدی بصیرت ان کی شاعری اور ان کے خطوط میں جگہ جگہ کارفرما نظر آتی ہے۔ زمانی اعتبار سے غالب کا عہد وہ عہد تھا جب ہندوستان کی پرانی تہذیب دم توڑ رہی تھی اور مغرب کی یلغار سے نہ صرف جدید علوم کے لیے راہیں ہموار ہو رہی تھیں بلکہ پرانے معاشرے نے اس تبدیلی کو کسی حد تک قبول کرنا بھی شروع کر دیا تھا۔ اس لحاظ سے غالب کا عہد جہاں ایک طرف شکست و ریخت کا عہد ہے وہیں نئی تعمیر کا بھی۔ یہ معاشرتی تبدیلیاں غالب پر کچھ یوں اثر انداز ہوئیں کہ وہ بیک وقت قدیم روایات کے خاتم اور جدید خیالات کے مجدد بن کر ابھرے۔ لہٰذا ان کے تعلق سے ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ وہ باغیانی اور انحرافی ذہانت کے ساتھ ساتھ عربی فارسی شعریات پر مکمل دسترس رکھنے والے ہمارے آخری کلاسیکی شاعر ہیں۔ غالب کا تصور شعر ایک طرف تو قدیم عربی فارسی تصورات نقد سے والہانہ دلچسپی کا مظہر ہے تو دوسری طرف غالب اجتہادی ذہانت کا ثبوت بھی دیتے ہیں۔ مثلاً

> ''ہاں ایک طبع موزوں اور فارسی زبان سے لگاؤ رکھتا ہوں اور یہ بھی یاد رہے کہ فارسی ترکیب الفاظ اور معنی کی پرواز میں میرا قول اکثر خلاف جمہور پایئے گا اور حق بجانب میرے ہوگا۔''(2)

> ''گھات میں مدعا براری کی ہم نے غیروں کی غم گساری کی
> ۔۔۔۔۔۔'مدعا براری' کا یحوں کا لفظ ہے۔ میں اس طرح کے الفاظ سے احتراز کرتا ہوں، چونکہ من حیث المعنی یہ لفظ صحیح ہے، مضائقہ نہیں۔''(3)

> ''عربی میں تعقید لفظی و معنوی دونوں معیوب ہیں، فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقید لفظی جائز ہے، بلکہ فصیح اور ملیح۔''(4)

اس طرح غالب نے روایتی آثار نقد اور اپنی انفرادی صلاحیت سے ایک ایسا تصور شعر مرتب کرنے کی کوشش کی کہ جہاں جدید رجحانات کے قبولیت کی واضح گنجائشیں موجود تھیں اور یہی وجہ ہے کہ غالب کے بعد مولانا الطاف حسین حالی، مولانا محمد حسین آزاد، علامہ شبلی وغیرہ نے اردو تنقید میں مغربی افکار کو متعارف کروانے کا باقاعدہ آغاز کیا۔

۲

اردو تنقید کا یہ دور جو ''آب حیات''، ''مقدمہ شعر و شاعری'' اور ''شعر العجم'' سے شروع ہوتا ہے، ایک بالکل ہی نئے تنقیدی شعور کا پتہ دیتا ہے۔ تذکروں اور اس طرز کی دیگر تحریروں میں جو تنقیدی افکار گنجلک اور مبہم انداز میں اِدھر اُدھر منتشر تھے یہاں اس دور میں انھیں باقاعدہ تنقیدی رجحان اور اصول کی صورت مرتب کرنے کی کوشش ملتی ہے۔ سرسیّد تحریک کے زیر سایہ اصلاح و تنقید کے جو چراغ روشن ہوئے اس نے اردو تنقید کو بھی ایک نئی روشنی دی۔ اردو تنقید کے پرانے میکانیکی انداز میں فرسودگی کے احساس اور آزاد، حالی، شبلی اور امداد امام اثر وغیرہ کی تحریروں میں مغربی اثرات کے باعث اردو میں پہلی بار مربوط تنقیدی تصوارت کی جھلک نظر آئی۔ یہ صحیح ہے کہ ان بزرگوں کی تحریروں نے اردو میں مغربی تصورات کو قابل تقلید سمجھنے کے رجحان کو عام کیا اور یہ بھی صحیح ہے کہ ان کی تحریروں میں انگریزی شاعروں اور نقادوں کے اثرات اور ان کے حوالے بکثرت ملتے ہیں لیکن اس کے باوجود ان کے تنقیدی تصورات میں عربی فارسی تنقیدی روایت کی پاسداری کا اہتمام بھی ہے۔ مثلاً

> ''اگر چہ یہ ضرور نہیں کہ ملٹن کی تینوں شرطیں ملحوظ رکھنے سے ہمیشہ ویسے سہل ممتنع اشعار سرانجام ہوں گے جن کا معیار ابن رشیق نے بتایا ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ جو شاعر اس کی شرطوں کو

ملحوظ رکھے گا اس کے کلام میں جا بجا وہ بجلیاں کوندتی نظر آئیں گی۔"(5)

اسی طرح مولانا محمد حسین آزاد 'آب حیات' میں ناسخ کے تعلق سے رقمطراز ہیں۔

> "غزلوں میں شوکت الفاظ، بلند پروازی اور نازک خیالی بہت ہے اور تاثیر کم۔ کلیم، صائب کی تشبیہ و تمثیل کو اپنی صنعت میں ترتیب دے کر ایسی دست کاری اور مینا کاری فرمائی کہ بعض موقع پر بیدل اور ناصر علی کی حد میں جا پڑے اور اردو میں وہ صاحب طرز قرار پائے۔"(6)

اسی طرح "شعر العجم" میں بھی عربی فارسی تنقیدی تصورات کے عکس صاف صاف دیکھے جاسکتے ہیں۔ البتہ یہ ضرور ہے کہ مغربی طرز نقد نے آزاد، حالی اور شبلی وغیرہ کو متاثر ضرور کیا اور انھیں اثرات کے باعث یہ ممکن ہوسکا کہ اردو تنقید پہلی بار تذکروں والی تعریف، توصیف اور تکلف سے باہر آکر نفسیاتی، اور سماجی تجزیات کی حدود میں داخل ہوئی۔

آزاد، حالی، شبلی اور امداد امام اثر وغیرہ کے بعد اردو تنقید میں سب سے اہم نام محمد حسن عسکری کا ہے۔ ہر چند کہ عسکری سے قبل مہدی افادی، عبدالرحمن بجنوری، نیاز فتح پوری، اثر لکھنوی، مسعود حسن رضوی ادیب، فراق اور مجنوں گورکھپوری وغیرہم کے نام نامی بھی کم اہمیت کے حامل نہیں لیکن محمد حسن عسکری کی اہمیت اس لیے بڑھ جاتی ہے کیونکہ انھوں نہ نے صرف یہ کہ اردو تنقید کو انسان کے باطن پر اثرات مرتب کرنے والی بصیرت کا سراغ دیا اور تہذیبی حوالوں سے اس کی معنویت متعین کرنے کی کوشش کی بلکہ انھوں نے ایک ایسے تنقیدی ماڈل کی داغ بیل بھی ڈالی کہ جس سے آگے چل کر جدید تنقید کے لیے راہیں ہموار ہوئیں۔ حالانکہ عسکری اپنے متغیر تنقیدی رویوں کی وجہ سے خاصے متنازعہ بھی رہے ہیں اور کبھی وہ ترقی پسندی کی نظریاتی جبریت کے خلاف نبرد آزما نظر آتے ہیں تو کبھی اسلام کا نعرہ لگانے والے کے روپ میں سامنے آتے ہیں۔ کبھی فرانسیسی ادیبوں کے حوالے سے مغرب زدہ عسکری سے ہمارا تعارف ہوتا ہے تو کبھی مغرب کو مسترد کر کے روایت اور اس کی بنیاد اور تسلسل کا سوال اٹھانے والے عسکری سے ہم متعارف ہوتے ہیں۔ اس طرح عسکری کے ذہنی رویوں میں تضاد صاف نظر آتا ہے۔ لیکن واقعہ یہ ہے کہ یہ محض تضاد نہیں بلکہ بات یہ ہے کہ عسکری کا ذہنی سفر سیدھا سیدھا خط مستقیم کا سفر نہیں، یہ سفر نفی سے اثبات کی جانب پیش قدمی کا سفر ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ آج عسکری کی کسی بھی شے کو اس کے اصل اصول کے ساتھ کلیت میں دیکھنے اور سمجھنے کی فکر نے، ان کے سوالات اور ان کے افکار نے نئی اردو تنقید کے لیے ایک ماڈل تیار کیا بلکہ مبین مرزا کے لفظوں میں۔

> "یہ سعادت محمد حسن عسکری ہی کے حصے میں آئی کہ نئی اردو تنقید نے فکر و نظر کی جب بھی کوئی dimension اپنے سفر کے لیے متعین کی تو اس راہ کے ہر سنگ میل پر محمد حسین عسکری کے نقوش پا ثبت ملے۔"(7)

مارکسیت نے زندگی کے بارے میں جو مخصوص نظریہ پیش کیا تھا اسی کو اساس بنا کر اردو میں ترقی پسند تحریک کا آغاز ہوا۔ سماجی، مادی، تاریخی اور جدلیاتی حقیقتوں کے حوالے سے فن پارے کی تفہیم ترقی پسند تنقید کی بنیاد ہے۔ مارکسی، عمرانی اور سماجی نظریات پر مبنی اس طرز تنقید کو اختر حسین رائے پوری، مجنوں گورکھپوری، احتشام حسین، ڈاکٹر عبدالعلیم، اختر انصاری، سردار جعفری، ممتاز حسین، عبادت بریلوی اور ظ۔ انصاری وغیرہ نے اور ان کے بعد قدرے متوازن انداز میں آل احمد سرور، خواجہ احمد فاروقی، سید محمد عقیل اور قمر رئیس وغیرہ نے اردو میں عام کیا۔

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ ترقی پسند تحریک ہمارے ادب کی سب سے جاندار تحریک تھی اور اس تحریک نے اردو ادب اور تنقید پر بڑے دور اثرات مرتب کیئے۔ حالی، آزاد اور شبلی وغیرہ نے اپنی تحریروں کے ذریعے اردو تنقید میں جن نئے موسموں کا پتہ دیا تھا، ترقی پسند تحریک نے اردو ادب اور اردو تنقید کے پرانے میکانکی اور فرسودہ سانچے پر

کاری ضرب لگا کر تجسس اور فکر کے ان موسموں کے لیے سب دروازے وا کر دیے۔ اس تحریک نے ذوق و وجدان سے پرے سماجی شعور اور ادب میں زندگی اور مقصدیت کا نظریہ پیش کیا۔ لیکن دھیرے دھیرے یہ تحریک نظریاتی جبریت بلکہ ایک طرح کی کٹھ ملایت کی شکار ہوتی چلی گئی۔ لہٰذا ترقی پسندوں کی اس نظریاتی کٹر پن کی مخالفت سب سے پہلے محمد حسن عسکری نے کی اور پھر عسکری کے بعد کچھ اور ناقدین مثلاً کلیم الدین احمد اور خواجہ احسن فاروقی وغیرہ نے بھی ادب اور فن پارے کی تفہیم کے لیے مارکسی نظریات سے اختلاف کیا اور ادب کو پرکھنے کے لیے مغربی فکر اور نظریہ کو بنیاد بنایا۔ لیکن یہ اپنے نقطۂ نظر میں کسی نہ کسی حد تک اسی انتہا پسندی کو پہنچے ہوئے تھے جو کہ ترقی پسند نقادوں کا خاصہ رہی ہے۔

۳

ترقی پسندوں کی نظریاتی جبریت اور ادب کو نعرہ بازی کی حد تک لے جانے کی روش کے خلاف اس شدید ردعمل نے آگے چل کر ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی اور یہ تحریک ''جدیدیت'' کے نام سے مشہور ہوئی۔ جدیدیت کی یہ تحریک ابتدا میں ترقی پسند تحریک کے ردعمل کے طور پر سامنے آئی تھی اور ادب کی تفہیم کے لیے ترقی پسندوں کے میکانکی اور فارمولا اصولوں کی کلیم الدین احمد اور خواجہ احسن فاروقی وغیرہ نے شدت سے نفی کر کے جدیدیت کی تحریک کے لیے زمین تیار کی۔ بعد میں خلیل الرحمن اعظمی اور آل احمد سرور وغیرہ نے اس شدت پسندی کے برخلاف ادب کی تفہیم کے لیے قدرے متوازن رویہ اپنا کر صحیح معنوں میں اردو میں جدیدیت کی تحریک کی ابتدا کی۔ ان ناقدین نے مذہبی و فلسفیانہ اقدار اور سیاسی و قومی جذبات کے ادب پر اثرات کو پوری طرح نظر انداز نہیں کیا لیکن ساتھ ہی ساتھ انھوں نے مارکسی نقادوں کی طرح طبقاتی کشمکش، معاشی مسائل، ادب کی کسی خارجی افادیت اور کسی خاص نظریہ کے تحت ادبی قدروں کے تعین و تفہیم کی مخالفت کی۔

۴

ادب کی تفہیم اور اس کی قدر و قیمت کا تعین کرنے کے لیے ہر زمانے میں الگ الگ رجحانات سامنے آتے رہے ہیں۔ لہٰذا وہ قدیم یونانی و مشرقی نظریات ہوں یا کلاسیکی یا نوکلاسیکی تحریکیں، وہ ادب برائے ادب کا نظریہ ہو یا رومانی تحریک، وہ ترقی پسندی ہو یا تنقید کے دیگر مختلف اسالیب کی رنگ آرائی۔ یہ ساری رنگارنگی، یہ ساری گہما گہمی اسی باعث ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے عہد کا اسلوب اور اپنے عہد کا اسطور خود مرتب کرتا ہے۔ اور یہی وجہ ہے کہ ادب کی تفہیم اور اس کے تعین قدر کے لیے نئے نئے رجحانات سامنے آتے رہے ہیں۔ اردو میں ترقی پسند تحریک کے بعد جدیدیت کا جو رجحان سامنے آیا اس کا خمیر یورپ کی 'نیو تنقید' New Criticism سے اٹھا۔ اور بعد میں 'شکاگو ناقدین' Chicago Critics کی تحریروں اور 'اسلوبیاتی تنقید' Stylistics Criticism، 'ساختیاتی تنقید' Structural Criticism اور ادھر متن کی قرأت کے جو نئے رجحان سامنے آئے ہیں مثلاً ردتعمیر De-Construction اور تھیوری کی بحث وغیرہ، تو ان سب نے سلسلہ وار جدیدیت کو متاثر کیا اور اس نے ان سے کماحقہ استفادہ کیا۔ اردو میں 'نو تنقید' New Criticism کے حوالے سے سب سے اہم نام شمس الرحمن فاروقی کا ہے۔ لیکن اس ضمن میں ڈاکٹر وزیر آغا، پروفیسر گوپی چند نارنگ اور وارث علوی وغیرہم کے کارناموں کا اعتراف کرنا بھی ضروری ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا تو اردو میں 'نو تنقید' New Criticism کے بنیاد گزاروں میں سے ہیں۔ حالانکہ ان کی تنقید میں نفسیاتی نقطۂ نظر کا پہلو حاوی رہتا ہے۔ اور اسی طرح پروفیسر گوپی چند نارنگ نے بھی اپنی تنقیدی کاوشوں کے ذریعے جدید اردو تنقید کی معیار بندی میں اہم رول ادا کیا ہے۔

پروفیسر نارنگ نے 'نوتنقید' کے حوالے سے نہ صرف یہ کہ اسلوبیاتی تنقید، ساختیاتی تنقید، ردتعمیر پر نظری مضامین قلمبند کیے بلکہ اسلوبیات میر، اسلوبیات انیس، مراثی انیس میں ہندوستانیت اور اقبال کی صوتیات پر انھوں نے عملی تنقید کے جونمونے پیش کیے ہیں وہ جدید تنقید میں الگ ہی اہمیت کے حامل ہیں۔

۵

جیسا کہ میں نے پہلے بھی کہا ہے شمس الرحمن فاروقی اردو میں 'نوتنقید' New Criticism کے بنیادگزاروں میں سے ہیں ساتھ ہی ان کی تنقید پر 'شکاگو ناقدین' اور 'اسلوبیاتی تنقید' کے اثرات بھی صاف جھلکتے ہیں۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کی تنقید محض انھیں تصورات کی بازگشت بن کر رہ گئی ہو۔ بلکہ ان کی تنقید میں قدیم ادب اور جدید ادب دونوں کے سلسلے میں ایک وسیع نقطۂ نظر ملتا ہے۔ وہ جہاں ایک طرف فن پارے میں زبان و بیان، علامت اور رعایت اور استعارہ اور تشبیہ جیسی خوبیوں کے معترف ہیں وہیں دوسری طرف علامت نگاری، ابہام، شعری ساخت میں اشاراتی نظام Signification System اور فن پارے کی داخلی و خارجی ہیئت کے مطالعے پر زور بھی دیتے ہیں۔ مثلاً۔

> ''رومن یاکبسن کہتا ہے کہ استعارے کا عمل یہ ہے کہ وہ ایک شے کی جگہ دوسری شے رکھ دیتا ہے۔ اور دوسرے بدیعی، مثلاً مجاز مرسل افقی سطح پر کام کرتے ہیں، یعنی وہ انسلاک خیال سے وجود میں آتے ہیں۔ مثلاً آسمان --> طائر --> قفس وغیرہ لیکن یاکبسن کا یہ خیال ہمارے تصورات استعارہ پر صادق نہیں آتا، کیوں کہ ہمارے یہاں استعارہ خود بمنزلہ حقیقت ہے، اور ہر استعارہ کو حقیقت فرض کر کے اس کے لیے نیا استعارہ بنالیا جاتا ہے۔''(8)

> ''مختصراً ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے کلام کو زیادہ بامعنی بنانے کے لیے صرف و نحو، اسلوب بیان، اور الفاظ کا تخلیقی جدلیاتی استعمال (استعارہ اور پیکر اور دوسری چیزیں) مرکزی اہمیت رکھتی ہیں۔ اس سلسلے میں صرف و نحو اور اسلوب (خبریہ، انشائیہ) کو جتنی اہمیت ہمارے یہاں حاصل ہے اتنی مغرب میں نہیں۔ یہ بھی خیال رہے کہ استعارہ اور دوسرے جدلیاتی الفاظ کو ہمارے یہاں کلام کا زیور (یعنی کلام کا وصف اضافی) کبھی نہیں کہا گیا۔ ابن المعتز نے ان چیزوں کے لیے ''بدیع'' کا لفظ استعمال کیا، جس کے معنی ہیں ''نئی چیز، نئی چیز بنانے والا، ایجاد، ایجاد کرنے والا۔'' پھر یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ ابن المعتز نے یہ نہیں کہا کہ میں، یا آج کا شاعر، یہ نئی چیز بنا رہے ہیں۔ اس کا پورا نظریہ یہی تھا کہ زبان کی نئی نئی شکلوں کا ابداع شاعروں کا کام رہا ہے اور یہ شاعری کا وصف ذاتی ہے۔ تعجب کی بات یہ ہے حالی اور آزاد و شبلی نے حتیٰ کہ طباطبائی نے بھی، استعارہ و تشبیہ کو حسن کلام کا زیور مان لیا، اور اس طرح ہمارے قبل جدید تنقیدی نظریات میں استعارہ اور بدیع کی دوسری قسمیں مرکزی اہمیت کی حامل نہ رہیں۔ سنسکرت میں ضرور ان چیزوں کو ''النکار'' (زیور) کہا گیا ہے۔ لیکن وہاں زیور کی تعریف یہ نہیں کہ اسے بدن پر اوپر سے پہن لیا جائے تو بدن اچھا معلوم ہو۔ ''النکار'' سے ان کی مراد ہے، وہ چیزیں جو ''پوشیدہ محاسن'' (hidden charms) کو نمایاں کریں۔ یعنی النکار سے حسن میں اضافہ نہیں ہوتا، بلکہ حسن آشکار ہوتا ہے۔ لہٰذا اگر النکار نہ ہو تو کلام کا حسن بھی نہ ہوگا (کیوں کہ وہ پوشیدہ رہ جائے۔) بقول جی ٹی دیشپانڈے، وہ النکار ہی نہیں اگر وہ مضمر

معنی implied یا suggestive معنی کی طرف اشارہ نہ کرے۔ یعنی خود معنی ایسے ہوں کہ ان سے مزید معنی کی راہ کھلے۔"(9)

فاروقی کی یہ خصوصیت رہی ہے کہ ایک طرف انھوں نے جدید ادب کی تفہیم اور اس کے تعین قدر میں قائدانہ کردار ادا کیا ہے وہیں دوسری طرف ان کے تنقیدی کارناموں کا مرکزی اور نہایت قابل قدر حصہ ہمارے کلاسیکی سرمائے کی بازیافت اور آج کے پڑھنے والوں کے لیے اس کے تعین کی کوشش پر مشتمل ہے۔

"غزل کی شعریات باقاعدہ طور پر مرتب نہیں ہوئی۔۔۔۔۔۔تذکروں کی ورق گردانی سے اصطلاحات تو ہاتھ لگتی ہیں لیکن ان کی تعریف اور ان اصطلاحوں کے پیچھے تصورات (concepts) کی وضاحت نہیں ہوتی۔۔۔۔۔۔۔انیسویں صدی کے اواخر میں مغربی تعلیم کے غلط اثر اور حالی کی تحریروں کے ذریعے یہ خیال عام ہوا کہ غزل میں جذبات کو سیدھے اور آسان انداز میں بیان کیا جائے، یعنی معنی آفرینی، خیال بندی اور مضمون آفرینی کو تصنع، رعایت لفظی اور بے جان صنائع بدائع کا ہم رنگ سمجھ لیا گیا اور کیفیت اور شورش کو نیچرل شاعری کا ہم وزن قرار دیا گیا۔۔۔۔۔۔غزل کی شعریات میں خلط مبحث اس وجہ سے پیدا ہوا کہ لوگ اس کی بنیادی اصطلاحوں کو بھولنے لگے تھے۔"(10)

ایسا نہیں ہے کہ اردو میں زبان کی صوتی، صرفی و نحوی خوبیوں کے ساتھ الفاظ کے درمیانی عمل پر گفتگو کا آغاز 'نوتنقید' کے حوالے سے ہی ہوا ہو، بلکہ ہمارا بیشتر تنقیدی سرمایہ انھیں بحثوں یعنی صحت الفاظ، استعارہ، صنائع بدائع اور عروض و آہنگ کی توضیحات پر مشتمل ہے۔ البتہ فاروقی کی تنقید نے ہمارے کلاسیکی سرمایے اور تنقید کے ان جدید رجحانات یعنی نوتنقید، اسلوبیات اور ساختیات وغیرہ کے مابین ایک پُل کا کام کیا ہے۔ حالی کی ادب میں افادیت اور مقصدیت پیدا کرنے والی تنقید اور ترقی پسندوں کی ادب کے تئیں ایک مخصوص نظریاتی توضیحات کی وجہ سے ہمارے کلاسیکی سرمایے کی تفہیم میں جو رکاوٹیں در آئیں تھیں، فاروقی کی تنقید نے ہمارے کلاسیکی سرمایے کو جدید فکر و فلسفے سے ہم آہنگ کر کے آج کے پڑھنے والوں کے لیے ان رکاوٹوں کو دور کیا ہے۔ مثلاً

"ہمارے یہاں جب روایت اور جدت کی بحث چھڑی تو معتدل نقادوں نے یہ فیصلہ دیا کہ روایت کے جو حصے از کار رفتہ ہو چکے ہیں، یا نقصان دہ ہیں، ان کو ترک کرنا، اور روایت کے زندہ، صالح حصوں کو قبول کرنا چاہئے۔ اس رائے میں نظریاتی طور پر جو ایک بڑی کمزوری ہے وہ الیٹ کے اس مشہور قول سے ظاہر ہو جاتی ہے کہ کسی شاعر کی انفرادیت اسی وقت اور اسی حد تک ہی بروئے کار آئے گی، جس وقت اور جس حد تک وہ روایت کی پابندی کرے گا۔ اس رائے میں عملی کمزوری یہ ہے کہ روایت کے ان تمام حصوں کو غیر صالح، از کار رفتہ اور مردہ قرار دیا گیا جو ان معیاروں پر پورے نہیں اترتے تھے جنھیں ہمارے معتدل اور غیر معتدل دونوں طرح کے نقادوں نے مغربی معیار سمجھا تھا۔ لیکن نظریاتی سطح پر اس رائے میں ایک کمزوری یہ بھی ہے کہ روایت کے حصے بخرے نہیں ہو سکتے۔ جس شعریات نے ہماری غزل کو جنم دیا، وہی شعریات ہمارے قصیدے، مثنوی، مرثیے، داستان، غرض ہر صنف میں جاری و ساری ہے۔ ہمارا مرثیہ جیسا ہے ویسا ہی وہ ممکن تھا، کیوں کہ وہ ہماری غزل سے الگ نہیں ہے۔ دونوں کی تہہ میں شاعری کی نوعیت کے بارے میں جو مفروضات ہیں وہ ہو بہو ایک

ہیں۔ یہی حال دوسری اصناف کا بھی ہے۔ جب تک ہم اس شعریات کو نہ معلوم کرلیں گے جس کی رو سے ان اصناف میں معنی پیدا ہوتے ہیں ہم ان کا صحیح ادبی مقام متعین کرنے سے قاصر رہیں گے۔''(11)

فاروقی کی تنقیدی کاوشوں میں اردو شعریات کی بازیافت کی کوشش کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ اور کلاسیکی شعراء کے مطالعے یعنی 'شعر شور انگیز' میں میر اور 'تفہیم غالب' میں غالب (اور ادھر جو کام انھوں نے اکبر اور اقبال پر کیا ہے) اور داستانوں، لغات روزمرہ اور اردو زبان کی جو انھوں نے تاریخی اور تہذیبی چھان پھٹک کی ہے، سے لے کر سوار اور دوسرے افسانوں تک کا ان کا یہ سارا تنقیدی، تحقیقی اور تخلیقی سفر اسی شعریات کو دست بند کرنے کی کوشش کا غماز ہے۔ اور اس کوشش میں ان کے یہاں بڑی وسعت اور پھیلاؤ ہے، ان کا کینوس اس درجہ وسیع اور صاف ہے کہ انھوں نے برصغیر کی تہذیبی، فکری اور ادبی صورت گری کے ساتھ ساتھ ان کا نظریہ کائنات، ان کی سیاستیں، مصلحتیں اور نوآبادیاتی اور سامراجی نظریات کی غلط کاریوں کو دن کی روشنی میں لا کھڑا کردیا۔ مثلاً

''حالی نے بڑے رشک اور تحسین کے انداز میں لکھا ہے کہ والٹر اسکاٹ جب روکبی کا قصہ لکھ رہا تھا (مراد اس کی نظم Rokeby مطبوعہ ۱۸۱۳ء سے ہے) تو وہ جنگل میں جا جا کر مختلف پھولوں پتیوں کی شکل و صورت، خوشبو وغیرہ کو انتہائی غور سے دیکھ کر اپنی کاپی پر نوٹ کرلاتا تھا، اور تب ہی ان کا بیان اپنی نظم میں داخل کرتا تھا حالی چاہتے تھے کہ اردو کے شاعر بھی اس طرح کی ''واقعہ نگاری'' کریں۔ اول تو بے چارہ اسکاٹ کیا، اور اس کی شاعری کیا؟ اگر ایسی مثال ہی لانی تھی تو فلوبیئر کی مثال لاتے، جس نے سردی کی ایک پوری رات کھلے کھیت میں گزار دی، یہ دیکھنے کے لیے پودوں پر ٹھنڈک اور پالے کا اثر کیسا ہوتا ہے بنیادی بات یہ ہے کہ انگریزی تہذیب کے دباؤ میں آکر حالی نے انفس پر آفاق کی فوقیت کا تہذیبی اصول نظر انداز کردیا۔ ''واقعہ نگاری'' کے لیے ضروری نہیں کہ ہر پھول کی پنکھڑی، اور ہر لباس کی ہر شکن، اور ہر چہرے کا ہر خط و خال بیان کیا جائے۔ (یہ بات تو کٹر سے کٹر واقعیت نگار مثلاً ایمیل زولا بھی نہ کرسکا) یہ قطعی ممکن ہے کہ اشیا کے جوہر کو ہر وقت موجود فرض کرکے صرف اشاروں اور خاکوں سے وہی کام لے لیا جائے، خاص کر جب اصل مقصد اصول کو قائم کرنا ہو، نہ فروع کو۔''(12)

اور اسی طرح

''تصور کائنات پر زبان، مذہب تاریخ یہ سب اثر انداز ہوتے ہیں۔ لیکن اگر اس میں بعض باتیں مذہبی نقطۂ نظر سے بالکل درست یا مستحسن نہ بھی ہوں تو کوئی ہرج نہیں۔ تہذیبوں میں بہت سی چیزیں ایسی بھی ہوسکتی ہیں جو ان میں مروج مذاہب کے پہلے سے چلی آرہی ہوں۔ اور بعض اوقات ایسی چیزیں مذہب کا حصہ بھی بن جاتی ہیں (جیسے نصاریٰ کے یہاں کرسمس جو قبل از مسیح کا تہوار ہے) تاریخ کا معاملہ یہ ہے کہ بہت سی تاریخ بنائی ہوئی، یا مفروضہ ہوتی ہے۔ بنائی ہوئی تاریخ سے مراد ایسے واقعات ہیں جو کسی نہ کسی باعث تاریخی سچائی کے طور پر مشہور کردیے جاتے ہیں۔ مفروضہ تاریخ سے مراد کسی گذشتہ واقعے (یا واقعات) کے بارے میں ایسے تصورات، یا ان واقعات کی ایسی تعبیریں، جو اپنی دلکشی کے باعث (یا اس

لیے کہ وہ کسی طاقتور طبقے یا گروہ کے لیے منفعت کا باعث ہیں) مقبول و معروف ہوکر سچ کا درجہ حاصل کر چکی ہوں۔ زبان کا اثر تصور کائنات پر براہ راست اور مسلسل ہوتا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کائنات کے بارے میں کوئی ایسا بیان، یا کوئی ایسا عقیدہ ممکن ہے زبان جس کو بیان نہ کر سکتی ہو۔ فلسفہ لسان میں عام طور پر یہ بات کہی جاتی رہی ہے کہ ہمارا تصور کائنات ہماری زبان کا مرہون منت ہے۔ بیسویں صدی کے بہت سے مقبول خیالوں کی طرح یہ خیال بھی نطشہ سے شروع ہوا ہے۔ بعد میں رسل نے بھی دیکارت کی تنقید میں ایسی ہی بات کہی کہ دیکارت کے قول "میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں" میں غلطی یہ ہے کہ "میں" جو جو گرامری تفاعل کا اظہار ہے، اسے وجودی تفاعل کا اظہار سمجھ لیا گیا ہے۔"(13)

کالونیل عہد کے خاتمے کے بعد جن تہذیبوں میں اپنے ماضی کے تفہیم و تعین اور نئی تعبیر کا عمل شروع ہوا اردو تہذیب بھی انھی میں سے ایک ہے۔ فاروقی نے اردو شعریات کی ترتیب و تہذیب کے لیے جو خاکہ تیار کیا اس میں کلاسکی متون کی تفہیم و تعین اور تمام تر ادبی اور تہذیبی وجود کے ساتھ ساتھ تاریخی شعور اور اس کی حقیقت کا یہی احساس کارفرما ہے۔

"ہم اپنی روایت کے ساتھ خلاقانہ اور بصیرت انگیز طریقے سے رشتہ قائم نہیں کر سکتے۔ ہم اس بات پر مجبور ہیں کہ اپنے ادبی ماضی کو (اور صرف ادبی ہی کیوں، سیاسی ماضی کو بھی) مغرب کی آنکھوں سے دیکھیں۔ اس کے معنی یہ ہے کہ بہت سی چیزیں تو ہم دیکھ ہی نہیں پاتے اور بہت سی چیزیں جو ہم دیکھتے بھی ہیں تو ایسے آئینے میں منعکس دیکھتے ہیں جس میں شکل تھوڑی یا زیادہ بگڑی ہوئی نظر آتی ہے۔"(14)

بہر حال فاروقی نے ہمارے کلاسکی ورثے کی جس طرح ترتیب اور تعبیر اور اس کے کھوئے ہوئے ضوابط اور گم شدہ بصیرتوں کی بازیافت کی ہے اس سے ان کا منشا انھی کے لفظوں میں یہ ہے کہ یہ ممکن نہیں کہ کلاسیکیت کی جیت اس طرح واقع ہو جائے کہ معاصر ادبی محاورہ منسوخ ہو کر کلاسکی محاورہ جاری ہو جائے۔ بہت سے بہت یہ ہو سکتا ہے کہ کلاسکی لفظیات جدید محاورے کو سہارا دے اور اس میں اضافہ کرے۔

آج جب دریدا، رولاں بارتھ، فوکو، اور سوسیئر کا وظیفہ پڑھتے پڑھتے خود ہمارے نقادوں کی اپنی ہی آوازیں گم ہو چکی ہیں، فاروقی کی تنقید نے نہ صرف یہ کہ بغیر کسی قسم کی آرائش اور کسی جذباتی رشوت کی ادائیگی کے، خود کو قاری تک پہنچایا ہے بلکہ اردو تنقید کی روایت کو ہی نہیں ہماری مجموعی ادبی اور معاشرتی، روایت کو بھی ایک نئی جہت دی ہے، لہٰذا ہم بلاشبہ محمد حسن عسکری کا یہ قول دہرا سکتے ہیں کہ۔

"اردو تنقید نگاری میں لوگ فاروقی کا نام حالی کے ساتھ لے رہے ہیں، حالی اردو تنقید کا ایک بہت بڑا نام ہے اور بے شک فاروقی بھی جدید اردو تنقید کا ایک بڑا نام ہے۔"

حواشی:

1۔ 'نکات الشعرا'۔صفحہ 179-180 مرتب:مولوی عبدالحق۔
2۔ (خط بنام چودھری عبدالغفور سرور۔)'انتخاب خطوط غالب'،صفحہ 87۔ناشر:اتر پردیش اردو اکادمی۔
3۔ (خط بنام قاضی عبدالجلیل جنون۔)'انتخاب خطوط غالب'،صفحہ 48۔ناشر:اتر پردیش اردو اکادمی۔
4۔ (خط بنام قاضی عبدالجلیل جنون۔)'انتخاب خطوط غالب'،صفحہ 49۔ناشر:اتر پردیش اردو اکادمی۔
5۔ ''مقدمہ شعر و شاعری''،مولانا الطاف حسین حالی۔صفحہ 177
6۔ ''آب حیات''،مولانا محمد حسین آزاد۔صفحہ 346
7۔ ''محمد حسن عسکری:نیا مطالعاتی تناظر۔از:مبین مرزا،''شب خون''264۔
8۔ ''شعر شور انگیز''(جلد چہارم)،شمس الرحمن فاروقی،صفحہ 98۔
9۔ ''شعر شور انگیز''(جلد چہارم)،شمس الرحمن فاروقی،صفحہ 120-121۔
10۔ ''اردو غزل کی روایت اور فراق،پس نوشت،''شب خون''135۔
11۔ ''شعر شور انگیز''(جلد سوم)،شمس الرحمن فاروقی،صفحہ 87-88۔

عمر فرحت

معنوی تلازمات کی تلاش اور کثیر المعنویت کی جستجو

شعر شور انگیز

مطالعہ میر کی ضرورت واہمیت کو ہر زمانے میں محسوس کیا گیا ہے۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی: ''میر کی قدر بیش از بیش پہچاننے کا رجحان تا حال موجود ہے۔'' میر کی شاعرانہ عظمت کے اَن گنت پہلوؤں کو بیک نگاہ مطالعے کی گرفت میں لانا کسی طور ممکن نہیں۔ اردو ادب میں میر شناسی کی مستحکم روایت موجود ہونے کے باوصف یہ ضرورت تا حال موجود ہے کہ میر کو از سرنو پڑھا اور سمجھا جائے۔ مطالعۂ میر کے باب میں ڈاکٹر جمیل جالبی کی یہ رائے بہت وقیع ہے :

''میر کو جب پڑھیے وہ ایک نئی شان سے ہمارے سامنے آتا ہے اور شاید اسی ''ہر آن نئی شان'' کی وجہ سے انہیں ''خدائے سخن'' کہا جاتا ہے۔ میر کی یہ شان رنگ زمانہ کے ساتھ بدلتی رہتی ہے اور ہر دور میں ایک نیا میر ہمارے سامنے آ کھڑا ہوتا ہے۔ ہر نسل اپنا میر خود دریافت کرتی ہے۔''

میر، غالب اور اقبال کو تین صدیوں کی تین آوازیں کہا گیا ہے کیونکہ یہ تینوں شاعر مسلمانان برصغیر کی تاریخ کی تین صدیوں کے منفرد اور اعلیٰ ترین ثقافتی نشان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ اپنی اپنی صدی کی پہچان بھی ہیں اور اس کی آواز بھی۔

قاسم افسوس یہ ہے کہ غالب اور اقبال کے مقابلے میں میر کو اکثر نظر انداز کیا گیا۔ کلام غالب و اقبال پر گرانقدر تحقیقی و تنقیدی کام ہوا۔ بیسیوں شرحیں لکھ ڈالی گئیں لیکن دواوین میر کی ایک شرح بھی دستیاب نہ ہو سکی۔ شاید میر کے دواوین کی تعداد اور ضخامت کو ایک بھاری پتھر سمجھتے ہوئے ہمیشہ صرف چوم کے چھوڑ دیا گیا۔ میر شناسی کی روایت میں یہ موقع ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی نے اس عظیم و ضخیم منصوبے کو ''شعر شور انگیز'' کی چار جلدوں کی صورت میں پایۂ تکمیل تک پہنچایا۔ فاروقی کے اس ادبی کارنامے کو علمی و ادبی حلقوں میں خاطر خواہ پذیرائی ملی اور اس کتاب کی تخلیق پر انہیں ''سرسوتی سمان'' سے بھی سرفراز کیا گیا۔ ہر فن کار اپنے فن کا اولین پارکھ ہوتا ہے۔ لہٰذا میر نے سب سے پہلے خود ہی اپنے کلام کی شور انگیزی کی طرف توجہ مبذول کراتے ہوئے کہا :

جہاں سے دیکھیے اک شعر شور انگیز نکلے ہے
قیامت کا سا ہنگامہ ہے ہر جا میرے دیواں میں

ہر ورق ہر صفحے میں اک شعر شور انگیز ہے
عرصۂ محشر ہے عرصہ میرے بھی دیوان کا

تھا بلا ہنگامہ آرا میر بھی
تاحشر جہاں میں مرا دیوان رہے گا

حقیقت تو یہ ہے کہ کلام میر کے جزوی مطالعے کے نتیجے میں ناقدین کی نظر ہنوز ان کے کلام کی الم انگیزی تک ہی محدود رہی تھی جب کہ میر کے ''طرزِ گفتار'' کی پرکھ کے لیے جس تامل اور ''حرفِ تہہ دار'' تک پہنچنے کے لیے جو باریک بینی درکار تھی، فاروقی اس کڑے معیار پر پورا اترے اور کلام میر کی نئی جہت یعنی ''شور انگیزی'' سے دورِ حاضر کے قاری کو متعارف کروانے میں کامیاب ہوئے۔ وہ خود لکھتے ہیں :

''۔۔۔۔۔ میر انیس صدی کے شروع میں مرے تھے ایسا نہ ہوا اکیسویں صدی کے شروع ہوتے وقت بھی ان کا شعر ہمیں ملامت کرتا رہے۔۔۔

اگر میر کے دیوان میں ہر جگہ ''شعر شور انگیز'' کے باعث قیامت کا سا ہنگامہ ہے تو اس شور قیامت کی ایک ٹھوکر ہم کو بھی لگ جائے تو اچھا ہو۔''

جب فاروقی کو اس شور قیامت کی ٹھوکر لگی تو انہوں نے ایک پانچ نکاتی ایجنڈا (تمہید اول) ذہن میں رکھتے ہوئے میر فہمی کا ایک ضخیم منصوبہ ترتیب دے ڈالا اور پچیس سالہ محنت کا سفینہ ''شعر شور انگیز'' کی چار جلدوں کی شکل میں ''پارگھاٹ'' لگا۔ فاروقی کے خیال میں اس کتاب کے مقصود حسب ذیل ہیں :

۱۔ '' میر کی غزلیات کا ایسا معیاری انتخاب جو دنیا کی بہترین شاعر کے سامنے بے جھجک رکھا جا سکے اور جو میر کا نمائندہ انتخاب بھی ہو۔

۲۔ اردو کے کلاسیکی غزل گویوں، بالخصوص میر کے حوالے سے کلاسیکی غزل کی شعریات کا دوبارہ حصول۔

۳۔ مشرقی و مغربی شعریات کی روشنی میں میر کے اشعار کا تجزیہ، تشریح، تعبیر اور محاکمہ۔

۴۔ کلاسیکی اردو غزل، فارسی غزل (علی الخصوص سبک ہندی کی غزل) کے تناظر میں میر کے مقام کا تعین۔

۵۔ میر کی زبان کے بارے میں نکات کا حسبِ ضرورت بیان۔''

اڑھائی ہزار سے زاید صفحات پر مشتمل یہ کتاب میر کے چھ دواوین کی ردیف ''الف'' سے ''ی'' تک منتخب اشعار کی تشریح و توضیح کا احاطہ کرتی ہے، جلد اول ردیف ''الف'' جلد دوم ردیف ''ب'' تا ''م'' جلد سوم ردیف ''ن'' تا ''و'' اور جلد چہارم ردیف ''ی'' اور فہرست الفاظ پر مشتمل ہے، ہر جلد کے آغاز میں مشرق و مغرب کے اعلیٰ اذہان کے بصیرت افروز اقوال رقم کیے گئے ہیں۔ تمہیدی کلمات کے تحت ہر جلد کی غرض و غایت پر روشنی ڈالی گئی ہے تعبیر متن سے پہلے مبسوط ابواب دیباچہ لکھے گئے ہیں جن میں ان بنیادی مباحث پر گفتگو کی گئی ہے جو مطالعۂ میر میں معاونت کر سکیں۔ یہ ابواب فاروقی کے منجھے ہوئے تنقیدی شعور، مشرقی و مغربی ادبیات کے وسیع تر مطالعے اور تربیت یافتہ ذہن کی عکاسی کرتے ہیں۔ ''شعر شور انگیز'' کی ہر جلد کے آغاز میں مولانا روم کا یہ شعر درج ہے :

فارقم فاروقیم غربیل وار
تا کہ کاہ از من نمی یابد گذار

اور کتاب کا انتساب ان بزرگوں کے نام ہے جن کے اقوال آنے والے صفحات میں فاروقی کے لیے مشعل راہ بنے ہیں۔ دانشوروں کے ان منتخب اقوال میں لفظ و معنی کے حوالے سے فکر انگیز باتیں کہی گئی ہیں۔ فاروقی نے مدت العمر مطالعۂ میر میں صرف کر کے ''شعر شور انگیز'' کی تکمیل کی جو نہ صرف کلام میر کی اولین شرح ہے بلکہ ہم کلام میر کی ان جہتوں سے بھی متعارف ہوئے جن سے ہنوز بے خبر تھے۔ فاروقی اس سلسلے میں خود فرماتے ہیں :

''مجھے کلام میر کا سنجیدہ مطالعہ کرتے ہوئے بیس برس اور شعر شور انگیز پر کام کرتے ہوئے دس برس ہو رہے ہیں۔ مجھے یقین نہیں ہے کہ میں اب بھی میر کو پوری طرح سمجھ سکا ہوں۔ یہ ضرور ہے کہ ان بیس برسوں میں ہر مطالعے اور غور وفکر کے بعد میری رائے اور بھی مستحکم ہوئی ہے کہ میر بہت بڑے شاعر ہیں۔۔۔۔اور میری کوششیں میر کی فہم وتحسین کا حق صرف ایک حد تک ہی ادا کر سکیں۔''

شمس الرحمٰن فاروقی کو مغربی شعریات کا پروردہ خیال کیا جاتا ہے۔ وہ مغربی ناقدین بالخصوص آئی۔اے رچرڈز کے نوتنقیدی نظریات سے بہت متاثر ہیں اور نئے ناقدین کی طرح ادبی پرکھ کے سلسلے میں کسی فلسفے اور نظریے کی اہمیت کے قائل نہیں بلکہ متن ہی کو مرکزی اہمیت دیتے ہیں ان کے خیال میں :

''اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ ادب کیا ہے؟ اور اس کو حل کرنے کی صورت یہ ہے کہ بجائے نظری اور عملی تنقید کی خشک کتابوں کی ورق گردانی کی جائے ، خود ادب ہی کو پڑھا جائے اور پرکھا جائے۔''

فاروقی کی انفرادیت اس میں ہے کہ انہوں نے نئی تنقید کے بعض اصولوں سے متفق ہونے کے باوجود ''شعر شور انگیز'' کو وسیع تر تناظر میں تحریر کیا اور مغربی شعریات کے ساتھ ساتھ مشرقی شعریات کا بھی بھرپور اہتمام کیا۔ ''شعر شور انگیز'' کے مقاصد تخلیق کے باب میں لکھتے ہیں :

''۔۔۔۔اس پوری کتاب کا منظر نامہ اس طرح مرتب کیا گیا ہے کہ اس کے ذریعے ہماری کلاسیکی شعریات کی بازیافت ممکن ہو اور اس طرح میر ہی نہیں بلکہ تمام کلاسیکی ادب کے مطالعے اور اس کی تحسین اور تعین قدر کی نئی راہیں کھل سکیں۔''

اُن کے خیال میں ہماری کلاسیکی شاعری کے پیچھے ایک واضح شعریات اور تنقیدی اصول کارفرما ہیں جنہیں نظر انداز کر کے ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق ادا نہیں کر سکتے۔ بحیثیت شارح ان کا انداز جداگانہ ہے۔ ان کے نزدیک کسی متن یا شعر کی وضاحت کے معیار آفاقی نہیں بلکہ مقامی ہوتے ہیں اور ادب پارے کو اس تہذیبی تناظر کی روشنی میں ہی سمجھا جا سکتا ہے۔ فاروقی کہتے ہیں :

''کسی ادب پارے کو سمجھنے کی سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اسے انہیں تصورات شعر وتصورات کائنات کی روشنی میں پڑھا جائے جن کی روشنی میں وہ ادب لکھا گیا تھا۔ لہٰذا کلاسیکی شعریات کی بازیافت کے بغیر ہم کلاسیکی ادب سے پورا معاملہ نہیں کر سکتے۔''

''شعر شور انگیز'' لکھنے سے بیشتر فاروقی نے اردو غزل کی شعریات اور کلاسیکی معیارات کی جستجو میں اردو شعرا کے تذکرے اور دواوین کھنگال ڈالے اور کلاسیکی غزل کی ڈیڑھ سو سالہ شعریات سازی کا تجزیہ کرتے ہوئے گمشدہ کلاسیکی معیارات کی بازیافت کو ممکن بنایا۔ انہوں نے یہ اصول ونظریات کم وبیش بیس عنوانات کے تحت تاریخ وار درج کیے ہیں تاکہ شعریات کے ارتقائی عمل کو بھی سمجھا جا سکے۔ ان شاعرانہ خوبیوں میں ربط ، روانی ، مناسبت ، بندش کی چستی ، مضمون ، استعارہ ، مضمون کی وسعت ، مضمون کے لیے لفظ معنی کا استعمال ، مضمون اور معنی کی دوئیت ، مضمون آفرینی اور تازہ خیالی ، نازک خیالی ، خیال بندی ، معاملہ بندی ، کیفیت ، شور انگیزی ، معنی آفرینی ، پیچ داری وتہہ داری ، رعایت وایہام اور انشائیہ اسلوب جیسے اجزائے شعریات پر تحقیقی وتنقیدی اشارے کیے ہیں جب کہ ''شعر شور انگیز'' کی چوتھی جلد کے ابواب دیباچہ مضمون آفرینی ، معنی آفرینی اور تصور کائنات کی وضاحت کے لیے مختص ہیں۔ یہ ابواب فاروقی کی تنقیدی بصیرت اور

ذہنی بالیدگی کے بین شاہد ہیں۔شرح نگاری اور انتقادیات کے نازک فرق کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

''یہ سوال بعض اوقات اٹھایا گیا ہے کہ شرح اور تنقید میں کیا فرق ہے؟ واقعہ یہ ہے کہ فرق کچھ بھی نہیں۔ پرانے زمانے میں جب کسی قسم کے متن پر قاعدہ تنقید کا رواج نہ تھا، شرح ہی سے تنقید کا کام لیا جاتا تھا۔ بڑے بڑے فلسفیانہ متون پر بھی جو شرحیں لکھی جاتی تھیں ان میں شرح کے تحت تنقید، توضیح، اپنے خیالات کی ترجمانی سب کچھ ہوتی تھی۔ ہم لوگ لفظ شرح سے گمان کر لیتے ہیں کہ شارح نے اصل مصنف کے مطالب کی ترجمانی سے کچھ زیادہ نہ کیا ہوگا، لہٰذا ہم شارح کو مصنف سے کمتر درجے کا یا مصنف کا پیراسائٹ (Parasite) سمجھتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ قدیم زمانے کے شرح نگار دراصل شرح کے پیرائے میں اپنے خیالات بیان کرتے تھے۔''

''شعر شور انگیز'' میں فاروقی نے کامیاب کوشش کی ہے کہ صرف کلام میر کی تشریح ہی نہ ہو بلکہ اس حوالے سے ادبی نظریات پر بھی بحث ہو، کلام میر کے محاسن واضح کرنے کے ساتھ ساتھ اس پوری شعری روایت کی بھی تشریح و توضیح ہو جو میر کی شاعری کے لیے پس منظر اور پیش منظر کا کام کرتی ہے۔ اس کتاب میں میر کی شاعری کی کثیر المعنویت کے ذیل میں کئی نظریاتی مباحث کو بھی چھیڑا گیا ہے مثلاً یہ کہ ''معنی کس کا مال ہے؟''، ''معنی چہ معنی دارد؟''، المعنی فی بطن الشعر، مشرق و مغرب کی شعریات میں منشائے مصنف کا تعین اور اس کی اہمیت وغیرہ۔ فاروقی نے مشرق و مغرب کے تنقیدی نظریات کے تناظر میں ان سوالات کے جوابات ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے یعنی :

''۱۔ کیا منشائے مصنف کو معلوم کرنا ضروری ہے؟

۲۔ تفہیم و شرح کے عمل میں منشائے مصنف کی کیا اہمیت ہے؟

۳۔ کیا وہ معنی جو مصنف نے مراد نہ لیے ہوں، وجود نہیں رکھتے؟ یا وہ وجود تو رکھتے ہیں لیکن جھوٹے معنی ہیں؟

۴۔ کیا مصنف یہ جان سکتا ہے کہ اس کے متن سے کتنے معنی برآمد کرنا ممکن ہے؟

۵۔ کیا ہم شعر کے معنی کا تعین قطعیت کے ساتھ اور اس دعوے کے ساتھ کر سکتے ہیں کہ اس کے بس وہی معنی ہیں جو ہم بیان کر رہے ہیں؟

۶۔ کیا کسی متن میں معنیٔ کثیر کا وجود اور معنیٔ کثیر کا احتمال ایک ہی چیز ہیں؟

فاروقی نے ''شعر شور انگیز'' میں میر کے منتخب اشعار میں معنیٔ کثیر کی نشاندہی کرتے ہوئے میر کو پڑھنے اور سمجھنے کا صحیح طریقہ بتایا ہے۔ وہ اس امر سے بخوبی واقف ہیں کہ انہوں نے متن (شعر) کے جو معنی اخذ کیے ہیں شاید کوئی دوسرا قاری انہیں برآمد نہ کر سکے تاہم انہیں یقین ہے کہ انہوں نے متن کے جو معنی اخذ کیے ہیں ان کے وجود کو ثابت کر دکھایا ہے اور اخذ شدہ معنی بابت کوئی یہ نہیں کہہ سکتا کہ متن میں یہ معنی موجود نہیں۔

فاروقی کا تشریحی طریقۂ کار نو تنقیدی رجحانات کا عکاس ہے۔ وہ معنی کی عدم تحدید پر یقین رکھتے ہیں، اپنے تشریحی رویے کی وضاحت کرتے ہوئے ''تفہیم غالب'' میں لکھتے ہیں :

''میں خود اس بات کا قائل ہوں کہ شعر کا ہم پر حق ہے کہ ہم اس کے باریک ترین معنی تلاش کریں اور جتنے کثیر معنی شعر میں ممکن ہوں ان کو دریافت کریں۔

بڑے شعر کی خوبی یہی ہے کہ وہ مختلف زمانوں اور مختلف تناظر میں بامعنی رہتا ہے۔ ایسا اسی وقت ہو سکتا ہے جب اس میں معنی کے امکانات کی کثرت ہو۔''

"شعر شور انگیز" میں فاروقی کے اندازِ شرح کی تفہیم کے لیے درج ذیل مثال ملاحظہ کریں:

تن کے معمورے میں یہی دل و چشم
گھر تھے دو سو خراب ہیں دونوں

دل اور آنکھ کو گھر کہنے میں کئی لطافتیں ہیں۔

۱۔ دل اور آنکھ دونوں کو گھر سے تشبیہ دیتے ہیں۔ (خانۂ دل، خانۂ چشم) خانۂ چشم کے دو معنی ہیں، آنکھ کا حلقہ اور وہ گھر جسے آنکھ کہتے ہیں۔

۲۔ دل اور آنکھ دونوں کے لیے رہنا کا محاورہ آتا ہے۔ دل میں رہنا، آنکھوں میں رہنا وغیرہ اور "اپنا" گھر کے لیے بھی بولتے ہیں۔

۳۔ جب تن کو معمورہ کہا تو اس میں گھر ہوں گے ہی اور سارے بدن میں صرف دل اور آنکھ ایسے عضو ہیں جن کو گھر سے تشبیہ دیتے ہیں اور جن کے اندر کسی کے ہونے یا رہنے یا جن سے کسی کے چلے جانے وغیرہ کا محاورہ استعمال کرتے ہیں۔

اب معنی پر غور کریں۔ لفظ "یہی" خاص قوت کا حامل ہے۔ اس میں اشارہ بھی ہے، زور بھی ہے اور لہجے کے اعتبار سے رنجیدگی بھی، گزری ہوئی بات کا سادہ بیان بھی ہے اور اپنی حالت اور نظام کائنات پر طنز بھی۔ مثلاً یوں دیکھیے :

۱۔ یہی دو گھر تھے (گھروں کی طرف اشارہ کرتے ہوئے)

۲۔ بس یہی دو گھر تھے (یعنی اور نہیں تھے۔ زور دیتے ہوئے)

۳۔ افسوس کہ یہی دو گھر تھے

۴۔ دو ہی گھر تھے (سادہ اور جذبات سے عاری بیان)

۵۔ دو ہی تو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب) ہیں۔ (رنجیدگی)

۶۔ دو گھر تھے (اور ان کو بھی زمانے نے محفوظ نہ چھوڑا) (نظام کائنات پر طنز)

۷۔ دو گھر تھے (اور وہ بھی اب خراب ہیں) (برہمی)

غرض کہ لفظ "یہی" نے معنی کے متعدد امکانات پیدا کر دیے ہیں۔ چھوٹے چھوٹے لفظ سے بڑے بڑے کام لینا میر کا خاص انداز ہے۔ میر کے شعر میں معنی کا بیان ابھی ختم نہیں ہوا۔ حسب ذیل نکات پر غور کریں۔

۱۔ دل و چشم کے خراب ہونے کی وجہ نہیں بیان کی۔ اس طرح امکانات کا ایک نیا سلسلہ پیدا ہوا۔

۲۔ خرابی کی کیفیت نہیں بیان کی، اس طرح امکانات کا ایک اور سلسلہ پیدا ہوا۔

۳۔ ماضی اور حال کا بیان کیا لیکن مستقبل کو چھوڑ دیا اس طرح امکانات کا تیسرا سلسلہ پیدا ہوا۔

ان نکات کی بنا پر شعر میں جو حسن پیدا ہوا ہے اس کا پورا اندازہ کرنا ہو تو اس مضمون پر جگر صاحب کا شعر ملاحظہ کیجیے:

جب سے اس نے پھیر لیں نظریں رنگ تباہی آہ نہ پوچھ
سینہ خالی، آنکھیں ویراں دل کی حالت کیا کہیے

"شعر شور انگیز" میں معنوی تلازمات کی تلا اور کثیر المعنویت کی جستجو فاروقی کا دل پسند رویہ رہا ہے۔ اندازِ شرح کو منفرد بنانے کے لیے وہ کہیں اعراب وقف سے مکمل اجتناب برتتے ہیں تو کہیں اضافات کے حذف، اضافت مقلوبی اور ترک اضافت کے نت نئے تجربات سے توسیع معنی کے امکانات پیدا کرتے ہیں۔ اس منفرد رویے کی توضیح دراصل معنوی امکانات کے مسئلے سے مشروط ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"۔۔۔۔۔ای۔ڈی ہرش نے عمدہ بات کہی ہے کہ متن کی فطرت ہی ایسی ہے کہ وہ تعبیر طلب ہوتا ہے۔شعر میں اگر علامت استفہام لگادی جائے تو پھر یہ متعین ہوجائے گا کہ یہ عبارت خبر یہ نہیں ہے۔اگر اوقاف لگا دیئے جائیں تو یہ طے ہوجائے گا کہ اس متن میں مسئلہ کیا ہے؟اور مسند الیہ کیا ہے؟ ان سب صورتوں میں معنی محدود ہوجائیں گے اور متن کی تہہ داری کم ہوجائے گی۔"

فاروقی نے علامات واضافات کا تعین نہ کرکے قراتِ متن کے نئے امکانات کو جنم دیا ہے۔بطور مثال میر کے درج ذیل شعر کی شرح ملاحظہ کریں :

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگِ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

میر کے شعر میں ایک اسرار بھی ہے کہ بلبل کس سے کہہ رہی ہے کہ "صاحب پرے پرے" ممکن ہے اس کی مخاطب وہ خود ہو، یا دوسری بلبلیں ہوں یا وہ سیر کرنے والے ہوں جو بہار سے لطف اندوز ہونے کی خاطر گلشن میں آنا چاہتے ہیں۔پہلی اور دوسری صورت میں بلبل کا عشق کچھ بہت سچا نہیں معلوم ہوتا کہ وہ رنگِ گل کی آگ میں جلنے سے گریز کرتی ہے۔تیسری صورت میں وہ رشک سے مغلوب معلوم ہوتی ہے اور چاہتی ہے کہ اس کے علاوہ کوئی بھی اس آگ کے حسن سے آنکھیں نہ سینکے۔وہ آگ سے بلا شرکت غیرے تنہا لطف اندوز ہونا چاہتی ہے۔

اس شعر کی ڈرامائیت میں ایک حصہ اس بات کا بھی ہے کہ "صاحب پرے پرے" پکارنے والی بلبل ہے یا کوئی اور مخلوق مثلاً باغبان یا کوئی اور پرندہ وغیرہ۔گلشن کی سب سے سچی، سب سے اصلی باشندہ بلبل ہی ہے جو روش روش پھرتی رہتی ہے۔پھر اگر باغبان "پرے پرے" کی آواز لگاتا تو وہ معنویت نہ پیدا ہوتی۔

اب تک ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ بلبل کا کلام "صاحب پرے پرے" ہے۔یعنی بلبل نے چمن میں آگ بھڑکتی ہوئی دیکھی اور پھر اس نے پکار کر کہا کہ "صاحب ذرا دور دور ہیں" لیکن ممکن ہے کہ "دیکھ کے" کا فقرہ بھی بلبل کا کلام ہو۔اب مصرع یوں پڑھا جائے گا :

بلبل پکاری ، دیکھ کے صاحب پرے پرے

معنی کے اعتبار سے دونوں برابر کے قوی ہیں۔ڈرامائیت غالباً دوسری صورت میں زیادہ ہے کیونکہ اس طرح "دیکھ کے" بھی انشائیہ فقرہ ہوجاتا ہے۔یہ بات بھی ملحوظ رہے کہ مصرع کو اور بھی پڑھنا ممکن ہے، اگر پکاری کے بعد وقفہ رکھا جائے :

بلبل پکاری " دیکھ کے صاحب ! پرے پرے "
بلبل پکاری " دیکھ کے ! صاحب ! پرے ! پرے! "
بلبل پکاری " دیکھ کے ! صاحب پرے پرے "

امکانات کی اس کثرت کے باعث میں "بلبل پکاری" کے بعد وقفے کی قرات کو بہتر سمجھتا ہوں۔شعر بہرحال بہترین ہے۔اس کا ابہام، اس کے پیکر، اس کا ڈرامائی اسلوب سب لاجواب ہیں غضب کا شعر شور انگیز ہے۔

فاروقی ابہام کو ایک مثبت قدر سمجھتے ہیں۔انہوں نے جابجا معنی کی پہلو داری اجاگر کرنے کے لیے تقلیب معنی اور قول محال سے بھی کام لیا ہے۔وہ میر کے ایک ایک شعر کو کئی کئی پہلوؤں سے دیکھتے ہیں اور نت نئے معانی کی نشان دہی کرتے ہیں۔ژاک دریدا کے حوالے سے اس امر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"متن کو اگر غور سے پڑھیں تو معنی کی تقلیب نظر آتی ہے یعنی جو معنی بظاہر متن میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں وہ مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں اور جو معنی مرکز سے دور معلوم ہوتے ہیں ۔وہ مرکزی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔۔۔۔۔اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض متن ایسے ہیں جن پر اس کا تقلیب معنی کا نظریہ صادق آتا ہے۔"

فاروقی ،میر کی ایک غزل کے مطلعے میں قول محال کی نشاندہی کچھ اس طرح کرتے ہیں :

"ہم مست ہو بھی دیکھا آخر مزا نہیں ہے
ہشیاری کے برابر کوئی نشہ نہیں ہے

اس شعر میں قول محال کی کیفیت یہ ہے کہ اگر کوئی شخص سچ بول رہا ہے (میں مست ہوں) تو وہ جھوٹ بول رہا ہے اور اگر کوئی شخص کہے کہ "میں نشے میں ہوں" تو وہ دراصل ہوشیار ہے ورنہ وہ یہ بات نہ جانتا کہ مستی میں کچھ مزا نہیں ہے۔"

"شعر شور انگیز" کی ایک نمایاں خوبی یہ ہے کہ فاروقی نے شرح کو مستند و معتبر بنانے کے لیے لغات و فرہنگ کے ذخائر کو پوری طرح کھنگالا ہے۔انہوں نے کم و بیش ۴۰ معتبر لغات کی نشاندہی کی ہے جن سے "شعر شور انگیز" لکھتے ہوئے استفادہ کیا گیا ہے۔ابھی اس فہرست میں وہ لغات اور فرہنگیں شامل نہیں جن سے انہوں نے بالواسطہ فیض اٹھایا ہے۔تعبیر متن کے ذیل میں وہ نہ صرف مختلف لغات کا تقابلی جائزہ لیتے ہیں بلکہ بعض مشہور لغات میں پائی جانے والی کوتاہیوں اور نارسائیوں کو بھی آڑے ہاتھوں لیتے ہیں۔انہیں اعتراف ہے :

"اگر مجھے لغات کا سہارا نہ ہوتا تو میر کے بہت سے اشعار کا مفہوم مجھ پر نہ کھلتا اور میر کی عظمت کے بہت سے پہلو میری نظروں سے اوجھل رہتے۔"

"شعر شور انگیز" فاروقی کی ۲۵ سالہ ریاضت کا ثمر ہے۔مطالعۂ میر میں اک عمر بسر کرنے کے بعد جب شرح میر پر قلم اٹھایا تو مشرق و مغرب کے خزائن ادب کو کھنگال چکے تھے۔لغات و فرہنگوں کی ورق گردانی اور میر کے چھ ضخیم دواوین کا ٹوٹ کر مطالعہ کر چکے تھے۔نتیجتاً "شعر شور انگیز" کا قاری ان کی علمیت اور میر شناسی سے مرعوب ہوئے بنا نہیں رہتا۔وہ صرف یہی نہیں بتاتے کہ فلاں مضمون کو میر نے کس کس دیوان میں کس کس طور باندھا ہے بلکہ دیگر شعرا سے تقابلی جائزہ بھی لیتے جاتے ہیں۔اس کتاب میں میر کے تقابلی مطالعات کی ایک پوری روایت کارفرما ہے۔کہیں شعرائے متقدمین سے موازنہ ہے تو کہیں معاصرین سے تقابل،کہیں غالب اور عہد غالب کے شعرا سے مقابلہ ہے تو کہیں شعرائے جدید پر میر کے اثرات کا تجزیہ،صرف یہی نہیں بلکہ دیگر زبانوں یعنی عربی، فارسی، ہندی اور انگریزی شعرا سے بھی بے تکلف موازنہ میر کرتے نظر آتے ہیں۔

"شعر شور انگیز" صرف ایک شرح ہی نہیں بلکہ انتخاب میر کی تدوین، تحقیق اور تنقید کا ایک گراں قدر مجموعہ بھی ہے۔فاروقی کے تشریحی طریقۂ کار کی نوعیت اختراعی اور غیر روایتی ہے۔

فاروقی "شعر شور انگیز" میں منشائے مصنف کو مقدس و موقر نہیں گردانتے ،جلد دوم میں فاروقی نے اس ذیل میں اپنا مطمح نظر تفصیلی واضح کیا ہے اور افلاطون و ارسطو کے اقتباسات کی روشنی میں ثابت کیا ہے کہ شاعری الہام کا درجہ رکھتی ہے چونکہ شعر گوئی کے وقت شاعر اپنے ذہن سے عاری ہوتا ہے اور خود بھی اپنے کلام کے معنی نہیں سمجھتا لہٰذا وہ اپنے کلام کے لیے ذمہ دار بھی نہیں ہے۔جب مصنف کا اپنا کوئی منشا ہے ہی نہیں تو کلام کی تعبیر بھی منشائے مصنف کو بالائے طاق رکھ کر کی جا سکتی ہے۔

فاروقی عندیہ مصنف کو مرکزی اہمیت دینے کے لیے تیار نہیں۔ اپنے ایک مضمون "باذوق قاری اور شعر کی پرکھ" میں لکھتے ہیں :

"تفہیم شعر کے لیے شارح اپنی توفیق کے مطابق جتنے معنی کثیر برآمد کر سکتا ہے کرے تاہم پھر بھی نئے معنوں کا امکان باقی رہتا ہے۔"

فاروقی کا یہ ادبی کارنامہ لائق صد داد و تحسین ہے انہوں نے میر کے چھ دواوین جو مقدار و معیار ہر دو لحاظ سے اپنی مثال آپ ہیں نہ صرف تفصیلی مطالعہ کیا بلکہ میر کی شاعری کا وہ آہنگ بھی دریافت کیا جس تک ہنوز کسی کی رسائی نہ ہو سکی تھی۔ خود میر کو اعتراف ہے کہ :

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا ؟
ہر سخن اس کا اک مقام سے ہے

آج تک کلاسیکی متون کی شرح کے ذیل میں باضابطہ اصول و ضوابط متعین نہ کیے جا سکے تھے۔ لہٰذا بہت سے قدر آور شاعر تشنۂ تعبیر تھے۔ فاروقی نے "شعر شور انگیز" کی صورت میں نہ صرف کلاسیکی غزل کی شعریات کا تعین کیا بلکہ اس کا اطلاق کلام میر پر کرتے ہوئے مشرقی و مغربی شعریات اور کلاسیک و جدید انداز تحقیق کو باہم آمیز کر کے ایسی منفرد شرح لکھی کہ میریات و کلاسیکی ادبیات سے دلچسپی رکھنے والے ہر قاری کو چونکا دیا۔ بقول پروفیسر ابوالکلام قاسمی :

"شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ میر کے کلام کی تعبیر و تشریح میں "شعر شور انگیز" سے پہلے کوئی بڑی پیش رفت نہیں ملتی۔ میر کے لہجے کے تعین، ان کے متن کی استعاراتی جہات اور ایک نئی کائنات کو لفظی دلالتوں کے ذریعے تخلیق کرنے اور میر کے مخصوص طریق کار کو پہلی بار شرح میر میں نشان زد کرنے کی ایک بڑی اور کامیاب کوشش اس کتاب کے ذریعے سامنے آئی ہے۔"

ہم بلا تامل یہ اعتراف کر سکتے ہیں کہ "شعر شور انگیز" صرف کلام میر کی شرح ہی نہیں بلکہ شمس الرحمٰن فاروقی کے خون جگر کی نمو بھی ہے۔ حافظ کے درج ذیل شعر :

برکش اے مرغ سحر نغمہ داؤدی را
کہ سلیمان گل از طرف ہوا باز آمد

کا حوالہ دیتے ہوئے کہنے میں حق بجانب ہیں :

"میری تحریر میں نغمہ داؤدی تو شاید نہ ہو لیکن میر کی عظمت کو الفاظ میں منتقل کرنے کی کوشش ضرور ہے۔ اس کوشش میں آپ کو دماغ کے تیل کے ساتھ ساتھ خون جگر کی بھی کارفرمائی شاید نظر آئے۔"